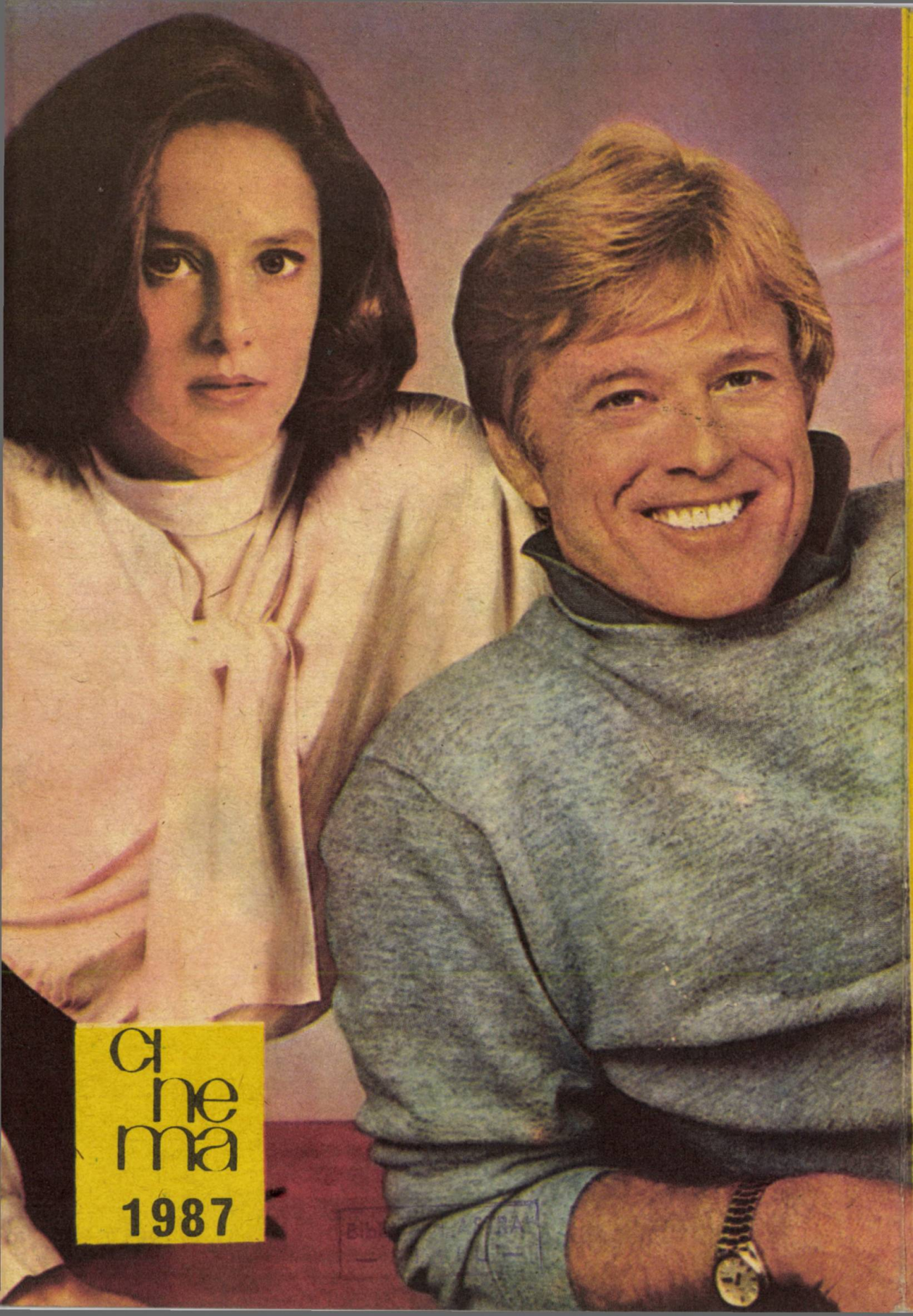




Ci
ne
ma
1987

„Avem deplina convingere
 că stă
 în puterea popoarelor ca,
 acționînd unite,
 cu toată fermitatea,
 să schimbe
 cursul evenimentelor,
 să oprească drumul
 spre catastrofă
 și
 să asigure calea
 spre destindere,
 triumful rațiunii
 să impună dezarmarea,
 pacea
 și
 conlucrarea pașnică
 între toate
 națiunile lumii!“

Nicolae CEAUȘESCU

0 - MAR. 2014

2022





Geniul construcției, vocația păcii

Nenumărate sînt urările pe care oamenii și le fac la trecerea pragului dintre ani. Dar fiecare popor obișnuiește să-și adune sentimentele și gîndurile inspi-

rate de clipa de cumpănă a timpului într-o expresie pe cît de succintă, pe atît de definitorie pentru modul său de a-și intelege rosturile, de a gusta viața,

de a întîmpina viitorul. Viitorul care e dorit „bun”, „fericit” sau pur și simplu „nou”.

Urarea românească „La mulți ani” este unică în felul său. Do-



rinta supremă pe care o rezumă, în perspectiva anului nou, este durată, cu tot ceea ce aceasta implică drept condiție și rezultat. Este sensul prim și fundamental al vieții care trebuie să continue, cu sănătate și putere de muncă, pentru ca valorile umane și frumusețile lumii, tot ceea ce este „bun”, „fericit” și „nou” să se poată edifica, să ne bucure.

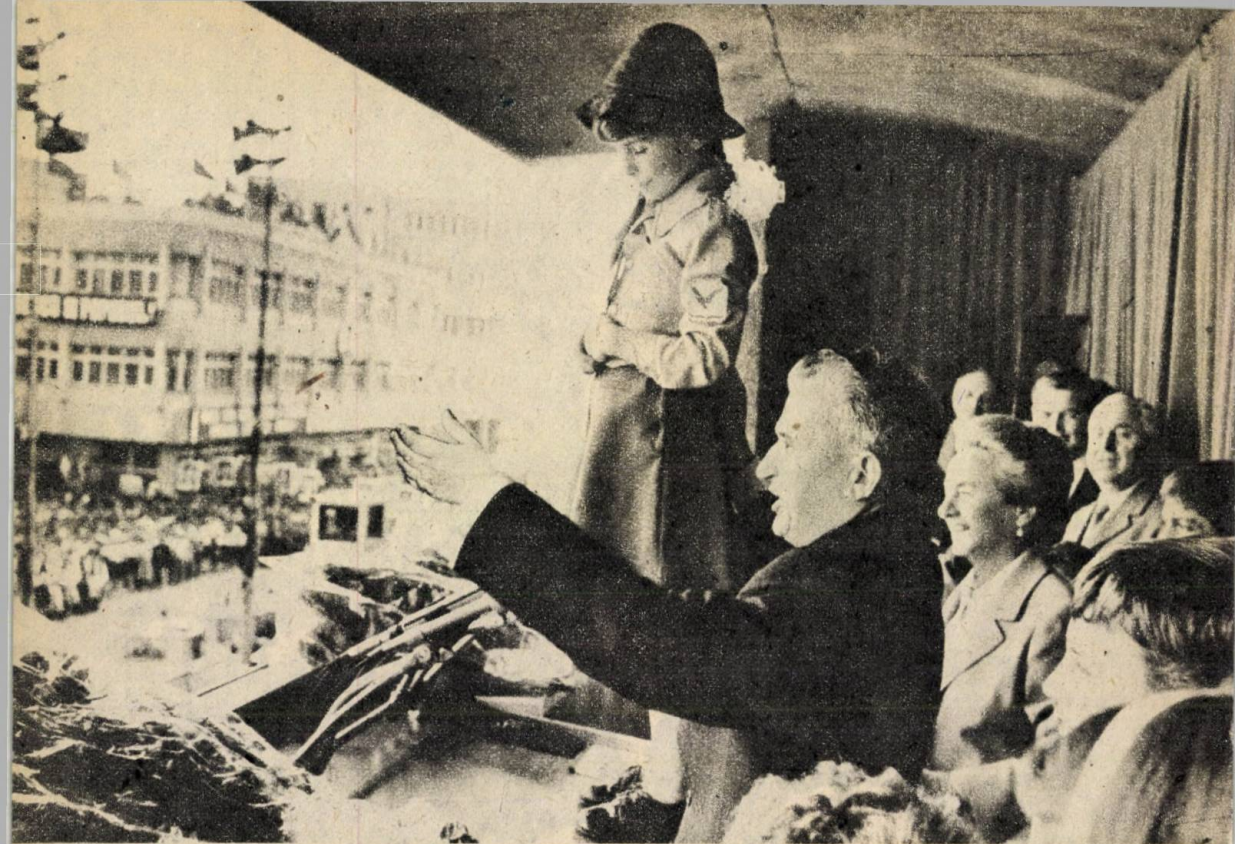
Istoria atât de încercată, rolul de grea răspundere pe care l-au avut adesea în această parte a lumii — punct de echilibru pentru destinul Europei și soarta umanității — i-au făcut pe români să aspire și să lupte, înainte de toate, pentru înșuși „dreptul la viață”: „La mulți ani!” „Dreptul la viață” a devenit în zilele noastre, în acest sfârșit de secol și de mileniu, decisiv pentru viitorul universului uman, un concept, o politică de stat a României socialiste, independente și suverane, a președintelui **Nicolae Ceaușescu**, care a

consacrat această expresie și acest principiu, în lupta revoluționară pe care o duce în fruntea Partidului Comunist Român și a întregului popor, pentru a da temeinicie acestui drept, prin construirea unei țări care să stea cu demnitate în rîndurile națiunilor libere ale lumii, să-și aducă, prin cuvînt și faptă, prin inițiativă politică și conduită morală, o contribuție efectivă la salvagardarea vieții pe pămînt, amenințată de avatarurile erei nucleare și de perpetuarea politicilor nefaste ale trecutului.

Nicicînd poate, ca la cumpăna anilor 1986—1987, n-au fost mai stringente sensurile și imperati-vele ce decurg din gîndirea și acțiunea lucidă și responsabilă pe care secretarul general al partidului, președintele republicii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, o imprimă de peste două decenii vieții politice interne și activității internaționale, democrației noastre socialiste și democratizării

politicii mondiale. Este dublul demers prin care geniul constructiv și vocația pașnică a poporului nostru se propulsează reciproc și se fac recunoscute în egală măsură. În ambele planuri, viața însăși, amplificarea, pe de o parte, a construcției pașnice și desfășurarea, pe de altă parte, a ultimelor evenimente internaționale, au adus, în primăvară și în toamnă, pe tot parcursul anului 1986, noi și incontestabile probe și argumente ale strînsei interdependențe dintre cele două direcții de preocupări, organic întrunite în politica internă și externă a partidului și statului nostru.

Generațiile prezente au încă vie în amintire imaginea consecințelor prin care vitregiile trecutului s-au răsfrînt asupra stadiului de dezvoltare al țării, asupra standardului urbanistic precar la care ne-au redus, de-a lungul a numeroase secole, năvălirile și rapturile, rivalitățile imperiale și imperialiste, confruntate și



schimbate la față, din toate punctele cardinale, către acest loc rîvnit al planetei, distrugerile și jafurile care ne-au împiedicat să înălțăm și să facem să dureze ctitoriile de care spiritualitatea noastră națională s-a dovedit aptă din cele mai vechi timpuri. A fost și este menirea istorică și titlul de glorie al Partidului Comunist Român, de a ne elibera de această nedreptate milenară, elaborînd, la Congresul al IX-lea și la cele următoare, prin voință, cu contribuția și sub conducerea nemijlocită a comunistului patriot de omenie care este tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, magistralele programe ale edificării din temelii a unei Românie moderne, multilateral dezvoltate și odată cu ele, o cutezătoare politică principal nouă în relațiile dintre state, pe baza dreptului inalienabil al fiecărui partid și al fiecărui popor de a-și stabili de sine stătător propria politică, fără nici un amestec și fără nici o presiune dinafară, în respectul drepturilor egale ale tuturor statelor — mari și mici —, ale conviețuirii și concilierii pașnice.

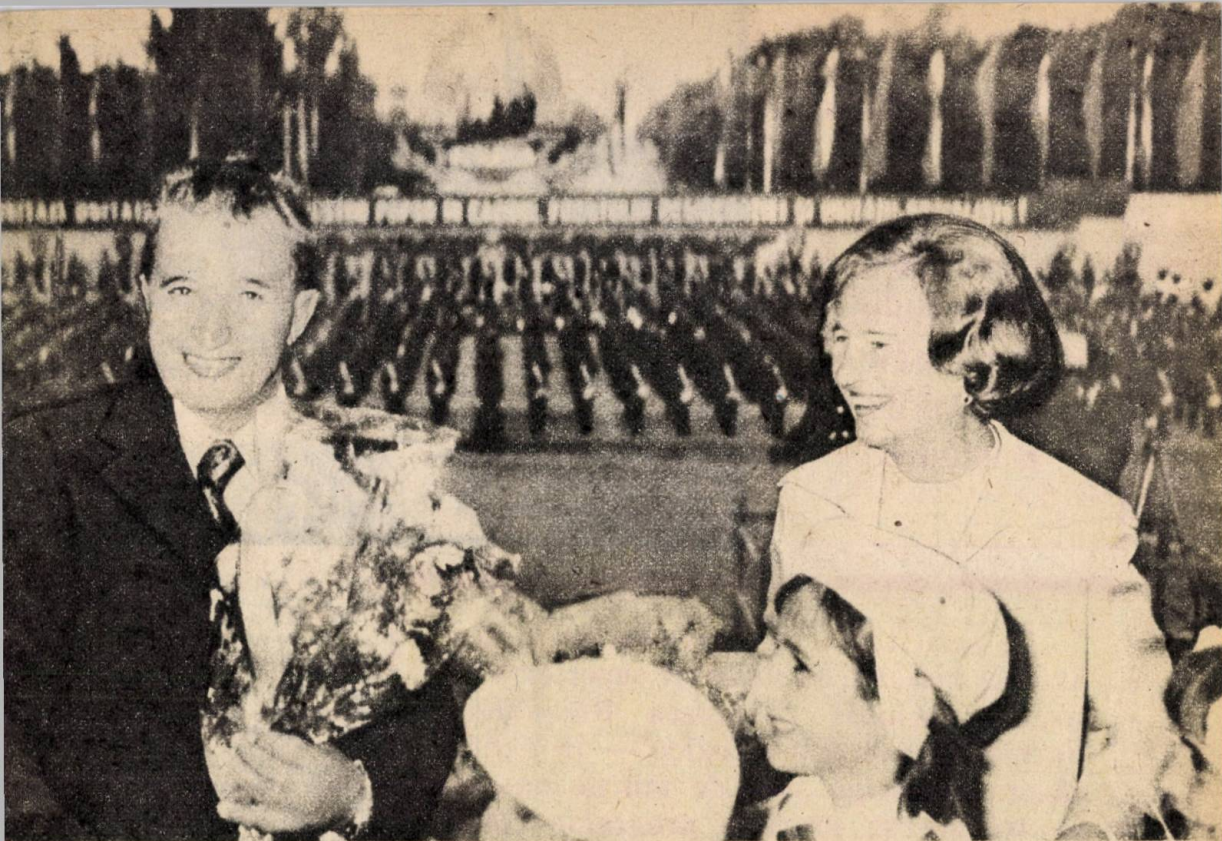
Memoria generațiilor prezente este sensibilizată în acest sens de imaginile pe care pionierii cinematografului românesc și urmașii lor le-au imprimat pe peliculă încă din timpul primului război mondial, pînă la mărturia ravagiilor ultimei conflagrații.

adînc resimțite și consemnate cu vibranta îndurerare, dar și cu o irezistibilă forță a renașterii, imagini inserate în Jurnalul nr. 1, al Oficiului național cinematografic — jurnal realizat după 29 August 1944. De la acest document inițial al noii noastre cinematografii, pînă la cele mai recente producții de lung și scurt metraj ale studiourilor românești, nu puține sînt secvențele care reprezintă prin ele însele un termen de comparație cu ceea ce alți pionieri au înregistrat odinioară în orașele și satele din perioada interbelică, cu spectrul periferiilor paupere și al inegalităților din trecut. Începînd cu imaginile primelor șantiere socialiste de la Agnita-Botorca și Bumbesti-Liveni și ajungînd la traiectoria canalului Dunăre-Marea Neagră sau la siluetele de pe acum grăitoare ale noului centru civic al Capitalei, numeroase din filmele noastre s-au constituit în pledoarii mobilizatoare, prin care cineștii români au susținut și susțin unanim, cu toată puterea talentului și credinței lor, elanul revoluționar, constructiv, insuflat de către partid, de secretarul său general, hotărîrea nestrămutată de a zidi durabil, în piatră și oțel, cu emoție și fantezie, pentru noi și urmași, o Românie plină de măreția și strălucirea la care ea a fost din totdeauna îndreptățită.

În aceleași origini ale cinema-

tografiei românești se pot descoperi și rațiunile adevăratei noastre depline la politica de pace și independență din care comunistii români și conducătorul lor au făcut un reper universal recunoscut în lumea contemporană. Încă din primele decenii ale cinematografului, filmele dedicate luptei pentru independență, pentru realizarea statului național unitar, tentativele în domeniul evocării istorice și al conturării unor figuri de eroi legendari, au atestat deschiderea către o tematică strîns legată de adevărurile luptei de eliberare socială și națională. Cu atît mai mult în anii socializmului și îndeosebi după neuitatele întîlniri ale cineștilor cu conducătorul partidului și al țării, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, aspirația militantă către o lume mai bună și mai dreaptă și-a găsit o reflectare concludentă în cele mai reprezentative dintre producțiile noastre filme. În spiritul respectului și venerației pentru trecutul eroic, pentru semnificațiile lui mereu actuale, pentru marile personalități din panteonul național, noi creații cinematografice sînt în lucru și în proiect, propunîndu-și să răspundă interesului major cu care milioane de spectatori receptează astfel de realizări și, implicit, mesajul ce le inspiră.

Ca și ctitoriile prezente — expresii luminoase ale umanismu-



lui societății socialiste și comuniste — istoria noastră îndepărtată și apropiată reprezintă pentru cinești o sursă inepuizabilă de inspirație, de meditație fecundă, de căutări novatoare, pe aceleași coordonate ale relevării permanenței dreptului nostru la viață, a dreptului sacru de a ne împărtăși, în pace și echitate, din ceea ce ne aparține și din ceea ce făurim prin propriile noastre puteri și sacrificii, sub un cer liber de norii războiului.

Cei 2500 de ani pe care-i celebrăm de la primele lupte pentru libertate și neam și 600 de ani de la momentul de renaștere al domniei Marelui Mircea Voievod, cu atita elocință evocate recent de tovarășul Nicolae Ceaușescu, sînt un impuls reînnoit de a conferi acestei direcții de preocupări toată ponderea ei. Considerînd istoria noastră ca un singur tot, momentele de sacrificiu și dăruire ale comuniștilor, ale maselor populare care i-au urmat, ale făuritorilor Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, exemplu înaltător al vieții și luptei tovarășului Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu se situează la loc de frunte în acest program de lucru al studiourilor noastre.

În prag de An Nou, într-un moment care e departe de a fi oarecare în experiența postbelică

a omenirii, o deosebită atenție față de orientările tematice esențiale ale producției noastre de filme se oferă de la sine drept subiect de analiză și imbold de lucru. Cele mai bune forțe ale regiei, scenaristicii, interpretării actricești și ale tuturor colaboratorilor, artistici și tehnici ai cinematografului, fără a-i uita pe distribuitorii care asigură drumul filmelor noastre către publicul larg și fără a neglija cituși de puțin aportul cineasților amatori, mobilizați în Festivalul național „Cîntarea României” vor găsi, sîntem siguri, în anul care începe și în cei ce vin, resursele și căile optime pentru realizarea superioară a propriei lor chemări. Pentru a ridica în lumina unei recunoașteri largi peliculele inspirate de aceste două mari vocații cu care poporul român se afirmă azi în lume: geniul construcției și vocația păcii.

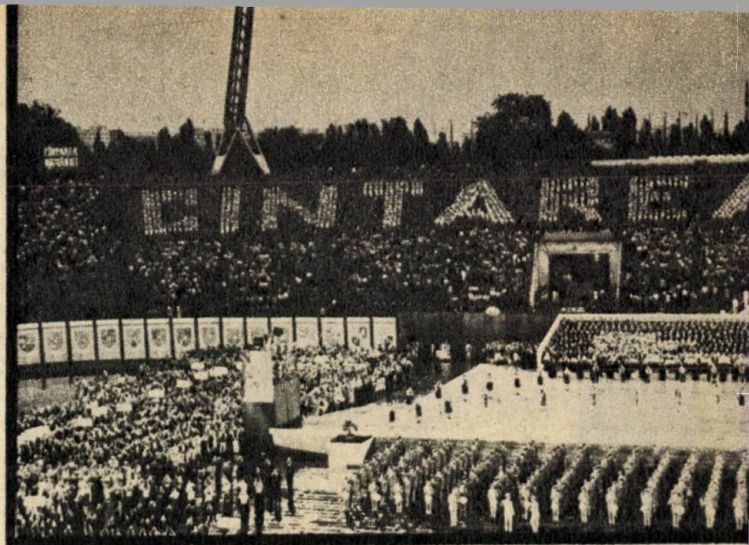
Alături de celelalte categorii de oameni ai muncii, cineasții, cineamatorii și cinefilii au întîmpinat din primul moment cu unanimă adevărată nouă și strălucită inițiativă de pace a presedintelui Nicolae Ceaușescu, cu un excepțional ecou internațional, prin care România a trecut, încă din acest an, la reducerea cu 5 la sută a armamentelor, efectivelor și cheltuielilor militare. Aprobarea de către întregul popor, prin referendum, a hotărîrii Comitetu-

lui Central al partidului și a Marii Adunări Naționale, care au dat cea mai înaltă apreciere acestei inițiative istorice, exemplare, s-a transformat într-o impresionantă demonstrație a continuei aprofundări a democrației noastre socialiste, a unității de nezdruclinat cu care toată suflarea românească urmează cuvîntul și fapta partidului, a secretarului său general, atît în îndeplinirea și depășirea planurilor de lucru ale țării, cît și în salvagardarea viitorului nostru și al omenirii. Aceasta este și substanța ideatică și spirituală care poate da filmelor românești de toate genurile atributul de a fi, din ce în ce mai concludent, cu adevărat reprezentative pentru epoca eroică pe care o trăim, cu un ecou durabil în conștiința oamenilor de azi și de mâine.

Calea către opere de artă care să dea expresie pleneră geniului național și pe ecran nu este nici ea ușoară. Dar perspectiva realizării unor astfel de opere, grație condițiilor propice și climatului stimulator de care dispunem, ne obligă la mai mult și mai bine decît pînă acum, cu fiecare an nou. În acest fel și filmele noastre vor căpăta statutul dorit al duratei și le vom putea ura cu îndreptățire, ca nouă, tuturor: **La mulți ani!**

„CINEMA”

Sub
semnul
Festivalului
național
„Cîntarea
României”



„În activitatea cultural-educativă, trebuie să ridicăm la un nivel superior Festivalul național „Cîntarea României”. Formațiile cultural-artistice — în cadrul cărora participă sute de mii de oameni — trebuie să prezinte programe cultural-artistice educative, să aibă un rol mai însemnat în formarea conștiinței maselor largi populare și în participarea acestora la înflorirea culturii naționale”

Nicolae CEAUȘESCU

O
continuă
întrecere
a
spiritului
de
creație

1987 este anul celei de-a șasea ediții a Festivalului național „Cîntarea României”.

Emulație continuă a muncii și creației, această vastă întrecere a talenteilor va cunoaște în Anul Nou momentele de culminație ale galeilor republicane și încununarea lor prin spectacolul omagial ce încheie, potrivit tradiției, ciclul manifestărilor inaugurate cu doi ani în urmă, odată cu finalizarea ediției precedente.

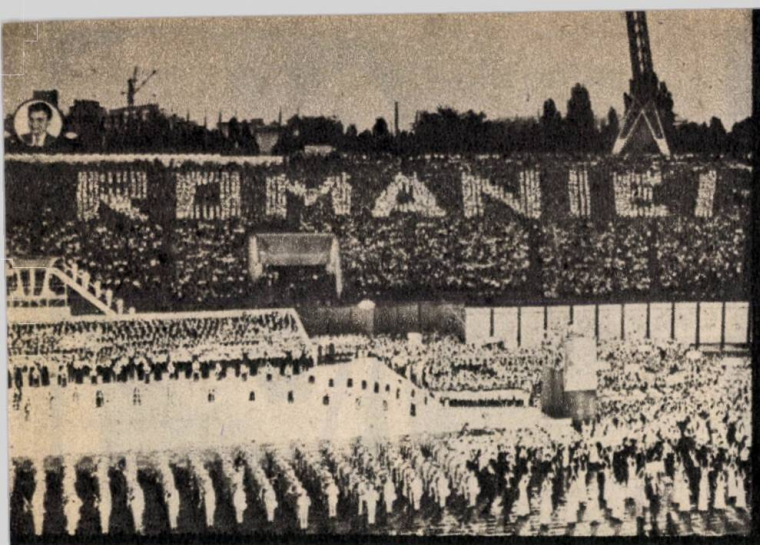
La ora la care apar aceste rânduri, sint în plină desfășurare pregătirile pentru faza județeană a festivalului, cînd se va putea face o primă estimatie concludentă a roadeilor noii vîrste a mișcării, astăzi cu mii de cînecluburi și zeci de mii de membri. Unele semne distinctive ale viitoarelor manifestări s-au prefăcut de pe acum la concursurile din 1986, pentru cînecluburi, la cursurile de instruire, dar mai ales în practica cercurilor de cîneamatori.

În fazele de lucru parcurse, nu puține au fost momentele de analiză critică și autocritica, de reconsiderare metodică a resurselor și mijloacelor,

cum am fost îndemnați la Concursul de la Costinești, din iulie-august 1986. Fără a se putea vorbi de un schimb de stafetă, fenomenul cel mai caracteristic al momentului actual în activitatea și creația cîneamatorilor este îmbinarea experienței pionierilor de acum 20—30 ani cu spiritul de înnoire reprezentat de cei ce-și tălmăcesc în prezent propria lor pasiune, chemarea către o preocupare în măsură să le întregască profilul și programul de viață. În mai toate cînecluburile se constată un aflux de tineri și foarte tineri, doriți să încerce unele tehnici și artei filmului, după cum apar noi cînecluburi înființate și susținute în primul rînd de debutanți, dintre care unii au reușit să cîștige distincțiile de frunte ale unor întreceri de tradiție, cum a fost concursul jubiliar prin care cîneclubul „Amalim” Lupeni și-a sărbătorit 20 de ani de la înființare. Sint evoluții strîns legate de mersul general al societății noastre, promovînd în prim plan spiritul novator, criteriile calității, capacitatea de autodepășire, angajarea plenară a tuturor resurselor de care dispunem, într-o perspectivă demnă de pragul anului 2000.

Nu e însă mai puțin adevărat că afluxul tineretii din cînecluburi se prezintă uneori sub un aer adolescentin, în timp ce „veteranii” nu se lasă totdeauna ușor contaminați de exigențele unor noi trepte în propria lor evoluție. Dubla dificultate ar putea fi depășită mai eficient prin evidența unui liant tematic între diferite „valuri”, prin mai buna cunoaștere a tradiției din fiecare cerc de lucru, prin cautarea unor soluții noi la temele „vechi”. Nu e un paradox surprinzător faptul că înnoirea autentică se realizează adesea, de preferință, prin revenirea la teme și subiecte tratate de înaintași. Ca atare, ne așteptăm ca în fazele județene, interjudețene și finale ale noii ediții a Festivalului național „Cîntarea României” să vedem mai multe filme prin care tinerii și foarte tinerii cîneamatori să se apropie, cu o privire proaspătă, de realitatea vieții și muncii lor cotidiane, de eforturile eroice ale colectivelor din care fac parte, de inspiratorul tablou al cliților odată cu care noile generații cresc, de problematica morală a epocii noastre revoluționare.

Stimulul reprezentat de noile pro-



motii ii pune pe pionierii inșiși în situația de a-și preciza proiectele cele mai ambițioase, în toate cele zece categorii tematice și de gen cit cuprinde regulamentul de participare la festival — de la reportaj la filmul de ficțiune, de la eseu la filmul de animație, fara a uita ceea ce s-a neglijat uneori: filmul-portret, filmul etnografic ș.a.m.d. Intrucit și exigența juriilor are drep-

tul sa crească — inclusiv la preselecțiile insistente preconizate — sint întrunite toate bunele premise ca a șasea ediție a Festivalului național „Cintarea României” să reprezinte pentru cineamatori un moment memorabil, la jubileul celor 30 de ani, cit împlineste mișcarea în anul 1987.

Florin VELICU

primele cinecluburi din țară

Tradiția cinecluburilor muncitorești la temelia cineamatorismului

Mișcarea de cineamatori e legată de cinematografia națională

1 1987 — an jubiliar al cinematorilor: se împlinesc trei decenii de la inițierea primelor cinecluburi din țară, la Brașov, București, Ploiești, Timișoara...

Am citat localitățile în ordine alfabetică, cu puncte de suspensie la sfârșit, ca pentru o listă deschisă. Fiindcă oricând se evocă o temei — inclusiv inventarea cinematografului — se ridică automat delicata problemă a primatului, cu multiplele ei semne de întrebare. Nu doar în privința intelecției. Înțelesul tuturor noțiunilor e pus în discuție. De pildă: Ce este un cineclub? Care e diferența dintre cineclu-

bist și cineamator? Ș.a.m.d.

Fără a fi ajuns neapărat la nivelul disputei, s-a întâmplat ca, de-a lungul celor trei decenii, unul sau altul dintre fondatori să pară a tăia nodul gordian cu pretenția unicității. Cum gestul n-a fost totuși dus pînă la capăt și nici una dintre revendicări n-a avansat în a-și susține argumentele, nu sintem în situația unui singur sărbătorit, ci a cel puțin patru, în ultimă instanță a întregii noastre mișcări de cineamatori.

Pentru această soluție pledează multe date disponibile, serii de coincidențe și paralelisme, încît e bine ca ele să fie prezentate tuturor părților, iar cercetarea începuturilor să ne aducă astfel un ciștig mai mare decît plăcerile aniversare, prin luminarea rațiunilor ce l-au animat pe fondatori, în măsură să ne inspire și astăzi.

La început a fost cineamatorul

Încă din 1947, la Timișoara, un elev de liceu numit Sandu Dragoș, totodată ucenic proiectonist la cinematograful particular „Corso”, folosește 30 m peliculă pozitiv cedați de patron și un aparat de filmare abandonat la sfîrșitul războiului, realizînd „primul documentar, ca să zic așa” — „citeva scene de familie”, cum va preciza fostul elev într-o scrisoare. Ucenicul proiectonist încercase dealtfel gustul filmului și al filmărilor din 1943—44, la vîrsta de 14 ani, cînd făcuse două desene animate — primul zgîrîiat direct pe peliculă, al doilea prin filmarea fotografică cu fotografie. Pentru acesta din urmă, el prezintă în aceeași scrisoare subiectul, precum și schița strategiei sale momentane: „Un cățeluș cu chip de om urmărește o pisică. Pentru aceasta, folosește fuga, bicicleta, mașina și chiar avionul, iar în final se aruncă asupra ei din aer. Nu mă interesează ce desenez, mă interesează tehnica animajului, care mă fascinașe”.

Dar de-abia în 1957, activînd la Clubul muncitoresc CFR — „cea mai importantă unitate de cultură pentru amatori din orașul Timișoara” unde făcea „caricături și sute de pavoazări”, cînta la acordeon și chiar compunea muzică ușoară și satirică, Sandu Dragoș „simte că-i lipsește” filmul și revine la vechea pasiune. Cum rezultă dintr-un proces verbal din 4 februarie, propunerea de înființare a unui cineclub datează la Timișoara de la începutul anului 1957, însă inițiatorul nu se mulțumește cu argumentarea verbală și, în vara aceleiași an, lucrînd acasă, împreună cu fratele său Eugen Sandu, face un desen animat demonstrativ de aproape două minute, cu peliculă fotografică de 35 mm, „despicată” în două și introdusă într-un aparat Pathé... pentru 9,5 mm, adaptat ad-hoc la formatul intermediar de 17,5 mm, cum obliga bizară „despicare” a peliculei standard făcută pentru aparatele fotografice.

„Filmul — aflăm din aceeași scrisoare — uimește conducerea clubului C.F.R. și Casa creației populare unde am fost trimiși”. Să considerăm

această peliculă din vara anului 1957 actul de naștere al mișcării? Cert este că un alt film de amatori — deși nu încă un film de cineclub — nu cunoaștem a se fi produs după război, iar spusele realizatorului sînt confirmate de forul său tutelar, prin adresa numărul 181 din 30 octombrie 1957: „În orașul nostru, un grup de amatori insistă să se treacă la înființarea unui cerc de amatori pentru film de desen animat. Deși propunerea lor e neobișnuită, întrucît la prima vedere s-ar parea că posibilitățile pentru executarea de filme de desen animat există numai în cadrul unui studio cinematografic, ea este întemeiată, deoarece

**O deviză
pentru
cinecluburi:
nici producție
fără cultură,
nici cultură
fără producție**

(...) tovarășul Sandu Dragoș, în decurs de 10 ani, a reușit să pună la punct procedee simple de filmare și dezvoltare a filmelor cinematografice, izbutind în cadrul unui laborator rudimentar și cu aparate construite de dînsul să execute filme experimentale de desen animat. O copie a unui asemenea film, cu un timp de proiecție de circa un minut și jumătate, ne-a fost prezentată și nouă și o apreciem ca fiind foarte reușită pentru început.”

„...perseverare humanum est”

Tot la începutul anului 1957 — conștient cu sedința de propuneri de la Timișoara — zincograful Elefterie Voiculescu de la Întreprinderea poligrafică din Brașov, publică în ziarul „Drum nou” din localitate o pledoarie în favoarea creării de cinecluburi. Propunerea este acceptată în principiu de conducerea întreprinderii care — argumentează zincograful — „deține substanțele necesare prelucrării peliculei”. Ceea ce nu este însă suficient, fiindcă aprobarea rămîne formală, fără demersul fără efect.

„Cunoșteam dictonul latin «Errare humanum est, perseverare diabolicum» — notează brașoveanul într-un proiect de autobiografie, care continuă: Eu l-am luat ca deviză, dar modificat. «Errare diabolicum, perseverare humanum est». Pentru că nu mi s-a dat transferul, mi-am dat demisia de la zincografie și m-am angajat strungar la Uzina de tractoare, aducînd clubului muncitoresc de aici propunerea de a înființa un cineclub”. La „Tractorul” — sîntem încă în 1957 — fostul zincograf, actual strungar și viitor regizor profesionist, Elefterie Voiculescu, se bucură de receptivitatea Comitetului U.T.M. care — surpriză! — primește ca sarcină din partea forurilor superioare ale organizației să înființeze un cineclub, după modelul — altă surpriză — celui existent la rafinăria nr. 1 din Ploiești.



Aici descoperim al doilea filon al mișcării — de care ne vom ocupa mai încolo — respectiv cercurile ce „preconizau cineclubul ca o formă de popularizare a filmului: vizionarea în colectiv și discutarea filmului proiectat. Brașovenii de la „Tractorul” voiau însă mai mult: să facă film. Ei înființază un comitet de inițiativă și reușesc să mobilizeze 150 de participanți la inaugurarea oficială a cineclubului lor. Inaugurarea are loc exact în aceeași lună cu evenimentul similar de la Timișoara: martie 1958. Dar constructorii de tractoare sînt mai operativi decît ceferiștii în producerea primului film în cadrul cineclubului. Acesta e gata către sfîrșitul aceluiași an 1958, poate și fiindcă brașovenii folosesc o cale relativ mai simplă decît desenul animat în care vor persevera timișorenii: la „Tractorul”, se preferă filmul cu actori, realizat cu un aparat de filmare pe 35 mm din dotarea unei școli profesionale locale, și pelicula procurată cu fondurile adunate la reuniunile dansante ale utemiștilor.

Un om persecutat se numește aici „opus nr. 1” — un filmuleț satiric în care „persecutatul” este un muncitor certat cu disciplina de producție. Scenariul și regia aparțin lui Elefterie Voiculescu, imaginea lui Fabăbășiu Ioachim — laborant, operațiile tehnice sînt asigurate de modelatorul Ion

Simionescu, iar mecanicul Grigore Vereș este interpret principal.

✱

Știrea despre primul film realizat într-un cineclub muncitoresc se răspîndește repede în întreaga țară. Altfel de repede, încît ea ajunge de la Brașov la Uzinele din orașul Oțelului Roșu înainte de a ajunge la Timișoara, există de asemenea un cineclub muncitoresc care lucrează și el un film, fără a mai vorbi de desenul animat demonstrativ datînd de peste un an de zile. Brașovenii sînt, în consecință, cei care încep să primească scrisori de la Oțelul Roșu, Hunedoara, București, Constanța, Băicoi, Iași, Baia Mare și cinecluburile producătoare de filme proliferază, beneficiind de precedentul creat și astfel consacrat.

Între cele trei cinecluburi muncitorești — din Timișoara, Brașov și Oțelul Roșu — legătura devine curînd atît de strînsă, încît schimbul de experiență se va metamorfoza într-o primă coproducție, a cărei temă și idee este declarată din titlu: **Sarja păcii** (1963).

Triunghiul cinecluburilor muncitorești

Odata consacrată, această solidaritate a cinecluburilor muncitorești este



pastrată cu fermitate, chiar dacă inițiativa trece repede la ultimul din suita, înființat cu trei ani mai târziu decât primele. În martie 1961, responsabilul de la Oțelul Roșu îi scrie celui de la „Tractorul”: „a fost exprimată și dorința noastră de a organiza o întrunire a cineamatorilor din țară care, ti-o spunem de acum, o vom organiza fără nici o discuție în primăvara aceasta la Oțelul Roșu.”

Se preconizează că participanții la prima întrunire „vor fi, deci: trei de la Timisoara (în fruntea listei, totuși — n.n.), trei de la Brașov, trei de la București, trei de la Casa studenților (? — semn de întrebare al autorului scrisorii, fiind probabil vorba despre Casa studenților tot din București, despre care vom discuta mai încolo — n.n.), trei de la Cluj, trei de la Hunedoara, dacă dumneavoastră mai știți vreun club, rog să ne comunicați.”

Solidaritatea întemeietorilor nu e uitată nici după 18 ani, cînd Sandu Dragoș, într-un interviu publicat în Buletinul intern al Clubului C.F.R. Timisoara din decembrie 1973, face un istoric al clubului său și, implicit, o primă schiță de istorie a mișcării cineamatorilor din țara noastră. Acum el recunoaște încă o dată cardinala, înscrisă prin inițiativa noilor veniți, 1965. „Oficializarea cinecluburilor

prin Consfătuirea republicană de la Oțelul Roșu”. În același an cardinal, 1965, cineclubul bănățean cîștiga locul I în celălalt punct al triumfului inaugural, la „Festivalul A.B.C.” (Asociația brașoveană a cinecluburilor). Dacă așa ar sta lucrurile în privința cinecluburilor inițiate de cineamatori și cinefilii, nu înseamnă totuși că discuția despre înființare se încheie aici...

Pe urmele lui Canudo

„Căci, în revista „Film” nr. 5 din 1957, citim, sub semnătura absolventului Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, Geo Saizescu, o „cronică a cineclubului”, care începe astfel: „În seara zilei de 23 mai, la Casa de cultură a studenților din Capitală, a avut loc ședința publică de deschidere a primului cineclub din R.P.R. În prezidiul de onoare au luat loc Jean Georgescu, Ion Popescu Gopo — proaspăt laureat la Festivalul de la Cannes — Ion Bostan — regizori de film, regizorul francez Louis Daquin, Ion Cosma, Ovidiu Gologan — maeștri operatori și alții.”

Inițiativa aparține în Capitală cineastilor profesioniști și studenților de la institutul de specialitate, scopul fiind — cum se preciza în aceeași cronică — „creșterea exigenței spec-

tatorilor, cultivarea capacității de înțelegere a filmului modern (și de-abia în ultimă instanță — n.n.), dezvoltarea „amatorismului cinematografic” — respectiv realizarea de filme. Dar nici clubul lui Ricciotto Canudo nu avușese alt program, ceea ce nu l-a împiedicat să rămână în istorie ca primul cineclub. În „Gazeta cineclubului” nr. 1, semnată de studentul în filmologie B. T. Ripeanu („Film” nr. 9—1957), se face următorul bilanț al activității din vara lui 1957: „trei ședințe publice și un film realizat”, iar în „Gazeta cineclubului” nr. 2 („Film” nr. 11—12 din 1957), semnată din nou de Geo Saizescu, se dau următoarele cifre: „1800 audienți la ședințele din luna noiembrie; 180 membri înscriși; două aparate de luat vederi pe peliculă în-gustă de 16 mm și 8 mm au fost cumpărate de cineclub cu ajutorul Consiliului Central U.A.S.R.” Și se adaugă: „Dorim ca organizatorii — și mai ales suporterii mișcării cineclubiste — să pună la punct toate cele necesare unei activități practice, în primăvară”.

De ce, aflîndu-ne deabia în toamnă, activitatea practică e lăsată pentru primăvară și de ce nici un cuvînt despre primul „film realizat” (care e de fapt filmul unui absolvent al I.A.T.C.) sînt totuși întrebări de luat în considerație. Sigur e însă că cineclubul studențesc nu se consideră izolat de mișcarea cineamatorilor care a început. În aceeași „Gazetă” din noiembrie-decembrie 1957, Geo Saizescu înserează un „Salut noilor cinecluburi”: „Am aflat din ziarul „Scînteia tineretului” de înființarea unui cineclub la Rafinaria nr. 1 din Ploiești. Este de așteptat că (...) se vor crea noi cinecluburi în fabrici, școli, instituții”.

Nu există, deci, nici un motiv ca mișcarea de cineamatori să se considere, prin naștere, fără legătură cu cinematografia națională. Dimpotrivă. O dovadă că ele fac parte din același corp cultural e următoarea coincidență: anul inițierii primelor cinecluburi este acela în care se vedeau pentru prima dată concludent roadele construirii centrului de producție de la Buftea, se realiza recordul deceniului, cu nouă premiere românești într-un an, printre care **La moara cu noroc** de Victor Iliu și **Erupția** lui Liviu Ciulei, odată cu primii lauri de aur la un festival internațional — **Scurta istorie** de Ion Popescu Gopo.

Cît despre prejudecata unei opoziții între preocupările de cultură și cele de producție ale unui cineclub, ea este cel mai bine combătută de regretatul Sandu Dragoș, în cartea sa „Imaginea cotidianului” (fiindcă cel ce rămîne primul nostru cineamator a fost și un eminent filolog): „Nu știu cum și-ar putea imagina cineva o acțiune de alfabetizare divizată, în cadrul căreia unii învață să scrie, iar alții învață să citească (...) Este una din căile care concurează la conturarea profilului omului multilateral al societății de mine, în care — așa cum întreținea Marx — nu vor mai fi pictori, ci oameni care, printre altele, se ocupă și de pictură (scrie în continuare Sandu Dragoș — n.n.) și — am adăuga noi — nu vor mai fi cinești, ci oameni care atunci cînd au ceva de spus prin intermediul filmului, o vor face fără a fi handicapați de tehnica de cultura lor generală sau de „tainele” specificului celei de-a șaptea arte.”

Valerian SAVA

FILMUL ROMÂNESC ÎN DEZBATERE

Arta portretului

Filmul și-a construit de-a lungul
timpului modalități proprii de
impunere a portretelor în mișcare.

Filmul românesc
are și el
succesele lui importante...

Cînd Eisenstein își începea eseuul său „Abordarea dialectică a formei filmice” cu un citat din Goethe („Convorbiri cu Eckermann”) și anume: „Noi nu vedem în natură nimic care să fie izolat; totul e în legătură cu altceva care este înainte, lingă, dedesubt, sau peste acel ceva”, el oferea una dintre cheile înțelegerii deopotrivă a universului filmului și a mijloacelor de construcție ale artei cinematografice.

Cînd lui Merleau-Ponty îi dădea de gîdit afirmarea filosofiei fenomenologice în plină epocă a afirmării cinematografului, chiar dacă își interzice tentația unor raportări, nu putea nega o evidență: coincidența propensiunii către surprinderea relațiilor dintre subiect și lume, etalarea lor ținînd locul insistenței analitice și explicative. Cum subiectul se numește omul, dacă facem un „racord” între cele două trimiteri, am avea imaginea neîntrepruței, derutantei, tensionatei legături dintre „totul” și acel „altceva care este înainte, lingă, dedesubt”..., legătură care ne poate conduce măcar o bucată de drum pe urmele „scrierii” portretului uman în film. Conștient că nici o aglomerare de prim și gros-planuri nu va putea concura, în absolut, condiția picturii („rama este centripetă — spune André Bazin — ecranul — centrifug”), că nu-și poate transfera, decît cu mari riscuri, artileria verbală (caracterul ireversibil al lecturii cinematografice îi distorsionează și intenția și efectele), filmul și-a construit, de-a lungul timpului, căi și modalități proprii de impunere a „portretelor în mișcare”. Chiar cînd își apropie anumite strategii narative specifice literaturii, cinematograful — ne gîndim, desigur, la cel cu ambiții creatoare — cîștigă pe teren propriu. Din această perspectivă unele căutări cristalizate în spațiul filmului nostru în ultimii ani, ni

se par vrednice de zăbovire în preajma lor.

În ultimele sale filme Dan Pița investeste portretul cu întreaga forță de susținere a unor pietre de temelie. Secretul personajelor se află însă în anumită complicitate și complementaritate, unul nu poate fi înțeles în absența altuia și, mai mult decît individualități umane, eroii par a întruchipa o idee luminată, succesiv, din unghiuri diferite.

Pantelimon și tovarășii săi din **Dreptate în lanțuri** dau semnalul sfîrșitului legendelor. Cavaleri ai crepusculului, înveșmîntați hilar, cu haine de nici unde și nicicînd, tirăsc după ei un destin ce semnifică înseși modalitățile de destrămare a poveștii: senin, protagonistul trece direct în legendă — într-o legendă a cărei moarte o cunoaștem — un altul sfîrșește în delatțiune iar al treilea — în sinucidere. Liberi cu adevărat nu sînt decît Pantelimon și cel aflat mereu în căutarea morții (reamintim „rivna” cu care Claudiu Bleonț descoperea instrumentele anihilării: un cuțit, un cap de sfoară etc.) pentru că ei își cunosc și propriul sfîrșit și pe cel al istoriei lor, în timp ce trădătorul forțează destinul. Prin intermediul psihologiei portretului, autorul meditează asupra unui timp anume.

Într-o modalitate oarecum asemănătoare, Dinu Tănase, cel din **La capătul liniei**, face loc ideii de iminență a dramei pe măsură ce, paradoxal, apetitul ludic al lui Cicea se subțiază și măștile încep să fie alungate. Baia-tul care se ascundea tot timpul în spatele ochelarilor și al unor improvizatii histrionesti pierе „la capătul liniei” ce ar fi trebuit să-i aducă salvarea, disperarea giumbușlucurilor sale fiind sau deloc sau tîrziu înțeleasă. Saltimbanc tragic, eroul interpretat de Dan Condurache își îngaduie toate acele înscenări pentru a se convinge

În culori pastelate,
nostalgia tinereții
(Marina Procopie)



Cu nobilă eleganță, în umbra (și strălucirea) marelui portretist (Luchian cu Ion Caramitru)



Dintr-o privire, sugestia unei dramatice biografii (Dincolo de pod cu Irina Petrescu)

parcă, de propria-i libertate. Mai virtuosul său tovarăs de drum, Crișan, îl acceptă, dar fără străduința totală a prieteniei, ceea ce echivalează cu o mină când nu mai era nimic de făcut.

O altă ipostază a portretului cinematografic să-i spunem, „bun conducător de idei” este cea a autorilor pentru care universul în care trăiesc personajele are o subtilă funcție premonitorie. Deslusirea unei psihologii se face nu prin descrierea unui traseu comportamental și nici prin confruntarea cu acumulările evenimentale, ci prin sugestia participării întregului spațiu în care se afla personajul, la un moment dat, la clipa lui de viață. De aceea, în filme ca cele ale autoarei totale Malvina Urșianu, ochiul trebuie să cuprindă cu necesitate, chipul, mișcarea personajelor dar și obiectele, ambianța, trebuie să fie exersat întru vigilență pentru a nu scăpa fluxul misterios dintre „subiect și lume”. Zaza, protagonista din **Pe malul stîng al Dunării albastre** face cunoștință cu istoria într-un cavou pe care îl vizita nu din pietate, ci pentru a recupera cîteva lucruri de preț. Derizoriul existenței sale, al incapacității de a înțelege cui îi bate ceasul („păi, ce furtună să vină?”) este alimentat continuu, de la felul cum coboară o scară, ca o vizibilă intrusă, pe sub ochii obsedantelor, străjuitoarelor „tablouri ale familiei”, la generalizările submediocre („păi, cine nu are necazuri?”) pînă la ieșirea finală din scena

ducind, cu ea, un obiect găsit „la întîmplare”, aceleași cu sfeșnicul recuperat la început din cavou, scut derizoriu și el, cu care întîmpină o altă istorie.

Pe firul aceluiași observații, traiectoria caracterologică a personajului Emil Codrescu din **Adela** se înscrie între tentația imposibilului și acceptarea realității, stări deconspirate treptat prin anumite acțiuni ale celui panicat de ideea bătrîneții. Ambiguității în saua calului, încercările repetate sînt, de fapt, ultima provocare aruncată naturii, ceea ce urmează fiind o lentă instalare în renunțare, o tristă consimțire a morții timpului, a celui timp dat fiecăruia. Îmbrăcînd în giulgiuri albe, împreună cu Adela, toate ceasurile casei pe cale de a fi părăsită, protagonistul se desparte, irevocabil, de iluzia tinereții.

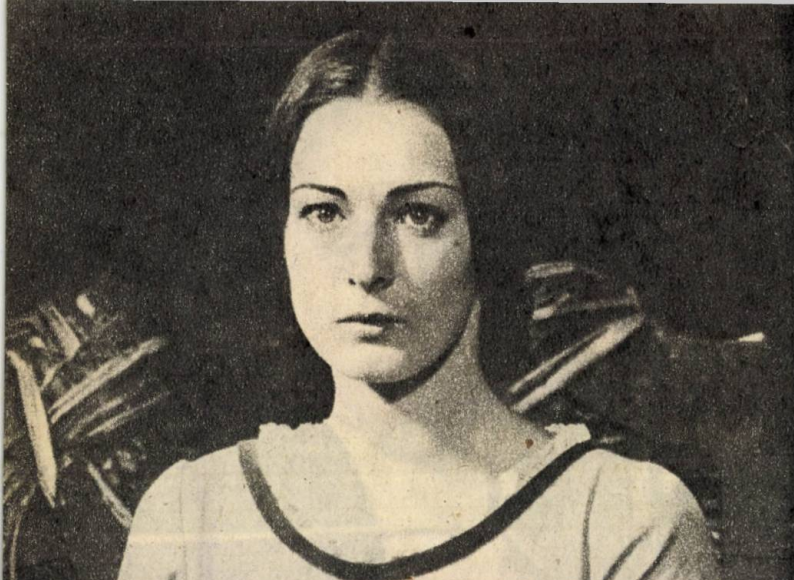
Mereu pe fugă, alergînd în căutarea unei identități dorite dar nedesluite, oameni cu psihologia în formare, eroii filmelor lui Mircea Daneliuc nu pot sta locului pentru că nu au aflat, deocamdată, căruî loc aparțin. Proiectarea lor într-un spațiu sau altul pare întîmplătoare, în orice caz este voit nerelevantă pentru biografia lor abia încropită, de aceea, de cele mai multe ori, personajele străbat acțiunea într-un vehicul ce-i poartă de ici-colo, docil și indiferent. Eroina din **Proba de microfon**, debusolată,

naiv-sfidătoare dar și profund vulnerabilă, încearcă să-și ascundă deruta în anonimul trenului, pierdută printre călători neștiuți.

Ceea ce o face reperabilă este nu atît ținuta ostentativ „la zi”, cît fragilitatea de vieteate hăituită a Torei Vasilescu, semnul distinctiv al portretului ei interior datorită căruia o vom descoperi repede și atunci cînd, „cumințită”, „asezată”, avînd toate datele exterioare ale resemnării, încearcă să se „topească” într-un fluviu de oameni.

Portretul? Sufletul adus în prim plan

Nu numai „cărțile vorbesc între ele” cum este încredințat Umberto Eco, dar și filmele conversează, peste timp, cu paginile de literatură. Este de ajuns să întîrziem puțin, asupra peliculelor lui Gopo, pentru a ne da



Fiica „Marei“ lui Slavici, în interpretarea romantic-modernă a Mariei Ploae

seama de libertatea, nu de puține ori fermecătoare, cu care ecranul se joacă de-a povestea demult știută. Cineastul citează din Rostand și din basme făcând cu ochiul, personajele sale definindu-se în măsura în care se prind în hora convențiilor. Timidul, poeticul protagonist din *Galax* refacă, în epoca automatizării, pariul lui Cyrano, Zina și Zmeul din *Rămășagul*, cu apariția lor de ființe cosmice se străduiesc să nu-și contrazică originea de personaje de basm, eșecul savuros previzibil și repetat fiind în-susii motorul ce pune în acțiune resorturile personalității; Florin Piersic, Zmeu plictisit, cunosător dezabuzat al propriului destin („am ajuns la pagina a doua, mă duc să mă fac de ris“), Angela Similea, „zina bună“ cu program strict de acțiune, eficientă și programatică, „citesc“ basmele la ve-

dere, în registrul împăcării realismului cu fantezia.

Lectura, de o modernitate șocantă, a textului literar, dar petrecută în regimul gravității, i-a mijlocit tinărului regizor Șerban Marinescu un debut de excepție și lansarea unui personaj cinematografic care, datorită și interpretării lui Remus Mărgineanu au atras, încă o dată, atenția, asupra largilor posibilități ale cinematografului de a se rosti în privința alcătuirii, portretului uman. Stoicea din *Moara lui Călfar* nu se lasă „atins“ de nici o stare susceptibilă de a fi judecată sub o incidență psihologică. El nu este altceva decât un perfect instrument al mitului, un executant al unui ineluctabil program demonic. Pe măsură ce îl înfăptuiește, etapă cu etapă, chipul lui Stoicea se modifică abia perceptibil în ciuda schimbării însemnelor exterioare, a trecerii dintr-un costum la altul, adecvat condiției sociale; personajul nu se ascunde sub o altă mască, cum s-ar putea crede, ci se dematerializează de orice individualitate umană pentru a fi doar un lăcaș al forței răului. Cred și acum, la mai bine de doi ani de la premiera filmului, că performanța estetică a autorului și a interpretului va rămâne, multă vreme, greu de ajuns din urmă.

Între polul descriptionismului și cel al textualității — după cum am încercat să notăm cinematograful nostru nu este străin de această din urmă cale — încap, fără doar și poate, nemăratele alte procedee de portretizare, unele realmente valoroase și relevante. Dacă ne-am oprit asupra unor momente figurate de filmele și autorii amintiți în rindurile de față, am făcut-o, desigur, și din imposibilitatea cuprinderii exhaustive dar și din conștiința necesarului popas — cu riscurile însoțitoare — într-o zonă unde limitele cinematografului sînt mai tenece puse la încercare.

Magda MIHĂILESCU

CUM PVESTIM ÎN IMAGINI

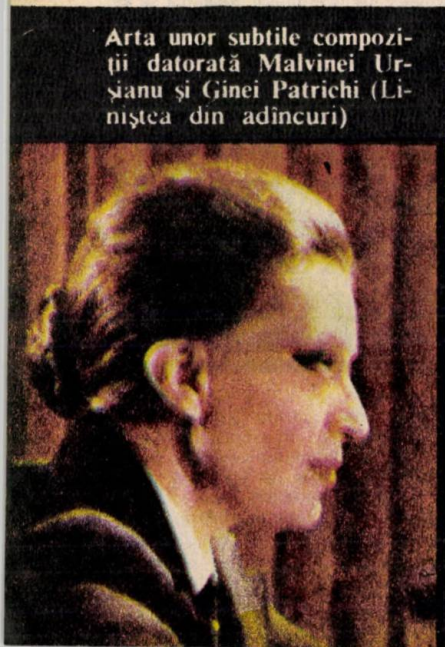
Primul aparat de filmat a fost ochiul. Ochiul omului, trebuie precizat imediat și chiar dacă albină (sau peștele) are un organ vizual mai bine pus la punct, perfecționat și adaptat necesităților supraviețuirii biologice doar omul e acela care posedă capacitatea „tehnică“ de a prelucra într-un mod special, „superior“, informațiile și datele preluate optic. S-ar putea ca un biolog să ne contrazică și să facă elogiul ochiului și gândirii cine știe cărui coleopter, dar nu despre asta este vorba. Așadar să trecem repede la ceea ce ne interesează și ne atrage irezistibil, aici și acum: aparatul de filmat. După primele zile (luni, chiar ani) de data aceasta îndejuns de bine explicate faceri-modificările și descoperirile, cercetările și invențiile s-au succedat cu repeziune în ordinea aventurii vizuale și dialogului cu vizibilul încît azi, după modesta noastră știință, putem afirma fără reținere ca cinematografia este nu numai cea mai tinără, dar și cea mai tehnizată — fapt compensatoriu — dintre arte.

O artă, care, chiar dacă trăiește prin personalități „egotiste“ a fost și a rămas expresia travaliului colectiv, regimul ei de lucru fiind obligatoriu nu cameral (în sens muzical), ci simfonic (adică spiritul de echipă complexă care animă, face și drege etc.)

Filmul (aparatele, din ce în ce mai multe și mai zăpăcioare + oamenii ce le minuesc) a tot cules doar imagini (la început) pe care le-a fixat trecind de la bucuria ineditului și entuziasmului oricărui început, precum acel faimos *Strănut* de patru secunde (care nu e din Cehov nici din Rebreanu, dar îl putem considera, dacă tinem morții) pe care apoi le-a redat lumii, la început să se bucure și apoi să se îngrozească (La *Sosirea trenului în gară* la Cîțol spectatori mai sperioși se ridicau din fotolii) la încercare nervilor celor de azi cu ajutorul rechinului electronic al lui Spielberg, făcînd publicul să parcurgă toată gama de stări și și sentimente posibile. După disponibilitățile fiecăruia, bineînțeles „cu materialul clientului“.

Și încet, încet, filmul a început să povestească. Ca în „1001 de nopți“, Halima sau alte povești mai mult sau mai puțin orientale. Fel de fel. A trecut de la realitate la ficțiune, de la documentar la artistic, de la scurt la lung metraj, ca în literatură de la schiță și nuvelă la roman.

Și aparatul de filmat (minuit, repetăm ca să nu se uite, de oameni și nu de rinocer) a început să adune și să prelucreză imaginile (montajul etc.) să afle o semnificație *dincolo* de imagini, să povestească la început — aventura asta a povestirii a durat și mai durează încă chiar dacă se exprimă alt-fel — dar apoi să-i (și) oblige pe spectatori nu numai să urmărească ce se întîmplă pe ecran, dar chiar să participe la evenimentele din film, realizatori, eroi, și spectatori



Arta unor subtile compoziții datorată Malvinei Urșanu și Ginei Patrichi (Linștea din adincuri)

Această „Halima“ a secolului XX: Cinematograful

afându-se laolaltă. Echipa de filmare (adică naratorul omniscient și omnipotent coborînd din turnul lui de fildeş și beton armat sau, mai bine zis, urcînd din subterana lui ascunzătoare „demiurgică“ pe ecran, demistificîndu-se, punîndu-se într-o postură mai omenească spre uimirea („Dumnezeu

**În filme
ca Meandre,
Filip cel bun,
Mere roșii,
și în
cîteva
documentare
se poate
vorbi
de
un nou
„autenticism“**

e mort, dar, priviți, regizorul e viu!“) spectatorului ce devine beneficiar, dar și producător (de sensuri) adică participant nemijlocit la procesul de producție cinematografică (S-a întimplat chiar la Cannes '86 în și cu **Trandafirul roșu** din Cairo, surpriza lui Woody Allen).

Si dacă „adevăratul mesaj e mediul însuși“ atunci aceasta aparentă învalmasală se explică foarte simplu: din nevoia de **fresc, naturalețe și autenticitate**: am mai spus-o și repetăm: în film ca și în literatură, ca și în viață. Programul nu e nou, vechi de cînd omîirea ce nu avea conștiința priorităților, dar a fost mai clar elaborat și răspicat exprimat (pentru noi, cel puțin) de către Camil Petrescu, marele nostru muncitor intelectual, poet și dramaturg, romancier și ziarist, director de teatru și redactor șef de revistă, teoretician și filozof, unul dintre cele mai complexe personalități ale vieții culturale românești.

Căci cinematografia (ca și literatura, tehnologia sau sportul, să zicem) a evoluat într-un proces organic. Una era **Țigăncușa de la Iatac** — în care debută ca actor maestrul Jean Georgescu („Citeodată mă simt sin-

gur. Știi cînd? Cînd dau de oameni prosti. Și peste oameni răi. De altfel prostul e și rău.“), și alta e **Întunecare** a lui Alexandru Tatos după romanul lui Cezar Petrescu: le despart (nu numai) 60 de ani ci citeva (bune) decenii de mentalități (mode, școli, structuri cotidiene, evenimente social-politice, tehnici, războaie mondiale, idei; pină și sensibilitatea — umană — presupusă eternă și imuabilă și-a modificat coordonatele, etc.).

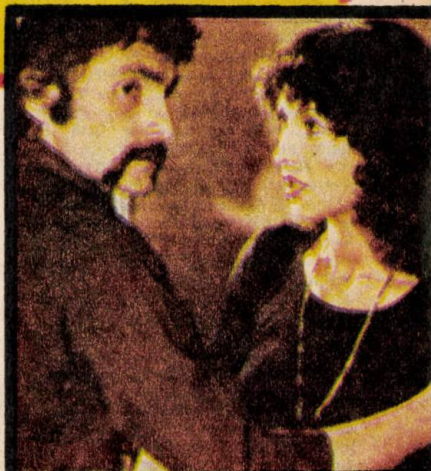
Și dacă în literatură lucrurile s-au mai limpezit (aparent, partea nevăzută a aisbergului e încă mare) în filmul românesc schimbările (din acest punct de vedere, desigur) sînt în curs. Avem însă citeva puncte de reper (solide) care ar putea să ne susțină argumentația: de la **Duminica la ora șase** la **Meandre** și documentarele lui Mirel Ilieșiu, de la **Secvențe** și **Mere roșii**, **Filip cel bun** la **Aflați despre mine...** al unui (tînar încă) documentarist Adrian Sirbu, piesă de rezistență pentru „noul autenticism“ al cinematografului românesc. Sînt doar citeva titluri dintr-o listă mai lungă.

Poate că aici ar fi bine să amintim și alte producții ale cinematografului polonez, precum **Cuțitul în apă** sau **Structura cristalului**; cehă — **Dragostea unei blonde**, **Crăciun cu Elisabeta**, **Asul de pică** sau în repertoriul Noului film german, **Toboșarul** al lui Schlöndorff sau **Căsătoria Mariei Braun** a lui Rainer Werner Fassbinder (regizorul care „învăluie filmele lui într-o irepetabilă aură de spontaneitate cu o înalțare în timp și cu o instalare în spațiu rar întîlnite, vecine cu banalitatea, dar iscînd o nouă esență de firesc, de cotidian, muiață în misterul artei“).

Ajunși aici am putea să ne întrebăm, încercînd să ne închipuim ce „părere ar fi avut Camil Petrescu despre **Kinoglaz**-ul lui Dziga Vertov — acel „cine-ochi“ realizat în 1924 în care, mai mult decît filmul în sine credem că l-ar fi încîntat pe scriitorul nostru idelle și programul unui spirit tot atît de neliniștit și însetat de real, de palpabil vieții adevărate.

„Important și esențial ne apare cinematograful ca senzație a lumii. Principala constatare: cum trebuie plecat pentru a explora haosul fenomenelor vizuale și a realiza o senzație a spațiului; aparatul de filmat folosit drept **cine-ochi** este cu mult mai perfect decît ochiul (...) Cine ochiul percepe și înregistrează ideile altfel decît omul. Noi, pină acum, am violentat aparatul obligîndu-l să copieze munca ochiului nostru. Îl vom sili să acționeze într-o direcție opusă, cit mai departe de imitație.“

Adept al filmărilor „directe“ echivalentul scrisului spontan și necontrolat, anticalofil, promovat de Camil Petrescu, Vertov a practicat autenticis-

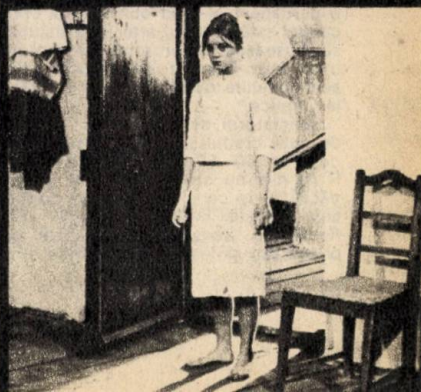


Un nou ritm al „cinepo-vestirii“ (*Proba de microfon de și cu Mircea Daneliuc și Tora Vasilescu*)



Cînd forța vieții depășește forța imaginației (*Secvențe de Alexandru Tatos, cu Emilia Dobrin Besoiu*)

Între clasic și modern (*Pădurea spînzuraților de Liviu Ciulei cu Ana Szekles*)





mul camilpetrescian într-o perioadă când schematismul artificiosului și idilica minciună (cinematografică) mai făceau furori. Erau anii de avânt (și concurență acerbă) ai noii industrii: filmul încă nu devenise artă, (dar deja) era o industrie. Într-un articol din **Rampa** (18 aprilie 1931) Camil Petrescu lua peste picior moda amoroasă și apăra adevăratul cinematograf împotriva unor atacuri (mai vechi) ale lui Anatole France, sau mai noi ale lui Duhamel, argumentând prin firescul și naturalitatea unei actrițe — atunci abia la început de strălucitoare carieră, ce spărgea canoanele jocului facil și sentimentalismului comercial, lansând „moda sufletului” adică abordarea unor semnificații mai adânci. Despre Greta Garbo scria Camil Petrescu, cel care aprecia psihologismul unor dramaturgi nordici ca Ibsen și Strindberg, dar, ciudat, respingea cehovianismul, considerat fad și anost.

Camil Petrescu, cel care făcea distincție între artă („care nu există, e doar un termen categorial”) și creație artistică („nu poate fi decît spontană, dacă este creație autentică”) ar fi apreciat — poate a fi făcut-o, dar nu am găsit consemnat nicaieri — tehnica folosită de Vertov. Cam tot atât de mult ne-ar interesa să știm dacă autorul **Substanțialismului** a citit „Străinul” lui Camus sau a văzut **Nanuk-ul** lui Flaherty și **Crucișătorul Poteikin** (prezentat la București la începutul anilor '50...) în încercarea lui de a proteja gustul public de agresiunile fals-idilice, vulgar-comerciale, indușoșător-melodramatice cu toată energia și buna credință. „Scrii cu singele și cu nervii tăi sau nu scrii deloc...”, arta fiind considerată — și nu credem că teza ar fi depășită astăzi — un „formidabil mijloc de pătrundere al sufletelor omenesti, acolo unde știința nu poate ajunge și cu rezultate exprimate așa cum știința nu le-ar putea exprima.”

Iar peste ani, în 1986, citim mărturiile unui cineast, regizorul Alexandru Tatos: „Cred că realitatea cea mai reală în cinema este realitatea filmului (...) În **Secvențe** eu am vrut să demonstrez că realitatea din jurul nostru este mult mai copleșitoare, mai diversă, mai complexă decît o putem cuprinde în filmele noastre. Totuși, așa face acum un alt film în care mijloacele de realizare tehnică, adică tot ce pare extrem de artificial, privit din afară să dezvăluie în rezultatul final o realitate care poate fi mai puternică, mai impresionantă decît cea pe care o percepem în mod obișnuit. Și cred că aici este secretul artei, al artistului: să reușească să surprindă, să confere unui fapt aparent banal potențele, semnificațiile generalizatoare pe care le implică.”

Spectatorul de azi nu mai este atât de naiv, credul și inocent precum cel de acum 50—60 de ani. Nu mai poate fi (și nici nu credem că vrea) să fie păcălit; i se cere în schimb să contribuie el însuși la film nu doar cu „sufletul” și „sensibilitatea” (adică să pîngă sau să leșine), ci să gîndească.



Gestul-simbol al duhului (pierzător) al aurlui
(Lada de Dan Pița)

Trecerea de la spectacolul-divertisment. („Am fost și io cu nevasta-mea la film, n-aveam ce face ieri seară...”) la filmul de idei, vine în întîmpinarea doleanțelor omului contemporan care își găsește mijloacele adecvate pentru o evadare din presiunile cotidianului își ia bilet de intrare pentru joc și vis ecranul alb oferindu-i șansa-sau măcar iluzia acesteia-pentru ieșirea dintr-un sine mecanizat, automatizat pasivizat, el, omul, încercînd să participe activ la o lume în și din care și el face parte: să treacă de la o stare de martor indiferent, la o participare activă.

Interesant cum aceea „ogîndire obiectivată” de care pomenea Camil Petrescu apare în „obiectivitatea” (Sachlichkeit) vericității promovate de Noul Film German. „Tocmai pentru că filmele nu dublează (nu copiază) realitatea, cum credeau frații Lumière, trebuie să statornicim ce este adevărat pentru film (autenticitatea). Tocmai pentru că filmul este ficțiune, nu are voie să înșele, să amăgească, prin elementele sale, lată esența oricărei atitudini, a oricărei conduite care vrea să supraviețuiască”. De aici angajarea morală a cineastului, a aparatului de filmat, a întregii echipe de realizatori și implicarea ei în realitatea plurivalentă a lumii contemporane. Nu pur și simplu o opțiune formală, „artistică”, ci una morală.

Ce nota Camil Petrescu în **Tara** din 13 aprilie 1921: Aș fi putut să fac, artă pură acolo. (la București, B.H.). Unii critici literari au găsit de cuviință ca așa avea oarecare aplicare pentru scris. Aș fi putut să mă închid într-un turn de fildeș și să stau cu ochii în albastrul cerului.

Nu pot s-o fac.

E greu cînd ai 27 de ani și cînd în jurul tău se petrec cele ce se petrec și te retragi în turnul artei pure.”

Iată cîteva prezumții și un punct de vedere despre film și literatură. Credem că cinematografia românească este pregătită pentru noua ei vîrstă, cea a „noului autenticism”

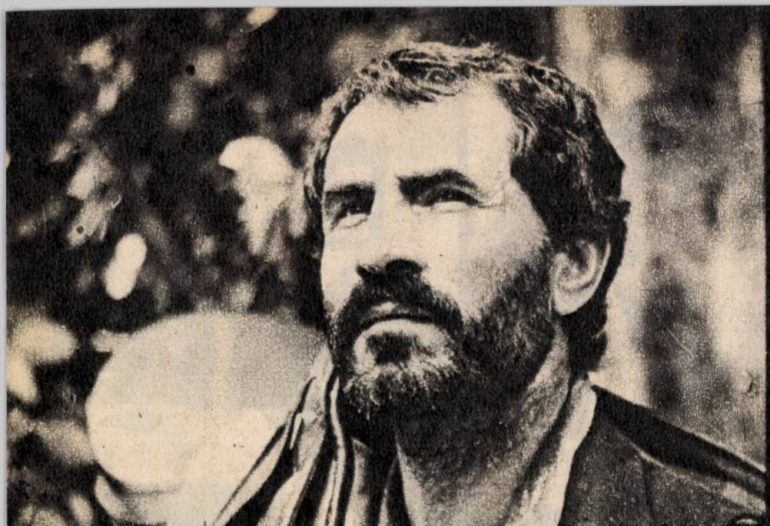
Bedros HORASANGIAN

Lectura

Cinematograful românesc a descoperit plăcerea de a povesti în imagini încă de la cele dintîi afirmări ale sale în context autohton și, măcar prin cîteva din operele reprezentative pe plan internațional, a avut de fiecare dată în vedere experiențe similare. Inevitabilele raportări la valorile momentului respectiv, ale unor autori sau cinematografii considerate a da tonul inovațiilor.

Se consolidează, în timp, un anumit sentiment al narațiunii filmice pentru ca, de la o vreme încoace, să remarcăm ceea ce am putea numi **constința textului filmic** la unii cinești români. Poate că nu într-un almanah e locul cel mai nimerit să intrăm într-un teritoriu critic atât de pretențios. Vom schița așadar doar în treacăt cîteva direcții.

Teatralitatea trădată așa am putea defini o experiență despre care criticii au scris adesea, oprindu-se asupra problemelor de depășire a puternicei teatralități ce amenință să marcheze, de regulă, structura ecranizărilor din Caragiale. În **O noapte furtunoasă** (1943) Jean Georgescu nu numai că și-a salvat filmul de la o posibilă doar onestă și fidelă transcriere vizuală a comediei, dar a găsit rezolvări inedite pentru o epocă în care teatrul filmat din fotoliul lui Méliès ori „teatrul conservă”, în maniera unui Marcel Pagnol, făceau încă destul prozeții. Noutatea viziunii vine din puterea revelată a germinării textului teatral într-o filmicitate de natură reconstitutivă, nu însă în literă, ci în spirit. Cineastul evocă ambianța epocii. Ambția este de a conferi subiectului coloratura sociologică din care s-a ivit peisajul uman al comediei. Orizontul de viață



Obsesia înăvuirii, între real și fantastic
(Moara lui Călfar de Șerban Marinescu cu Remus Mărgineanu)

vizualului

trimite lumini în „scena ecranică”, dacă se poate spune așa. Spațiul „off” participă prin sugestii puternice cînd comportamentale (Tircădău), cînd de o nonsențitate căreia i se caută mereu echivalente filmice, în respectul ascensiunii conflictului, al acumulărilor de tip dramaturgic. Mai mult, în câteva rînduri — și am în vedere mai ales finalul —, regizorul își ia libertatea de a privi dintr-un unghi ce nu se mai identifică docil cu acela al autorului textului literar, într-o viziune evitînd subiectivitatea, printr-un plonjeu fixînd lumea lui Caragiale, spre a se detașa imediat de aceasta printr-o inspirată formulă situată la nivelul, deocamdată, al cadrului.

Articularea narativă. Cinematograful nostru nu se poate spune că s-a hazardat în divagații imagistice. Cu o seriozitate de luat în seamă, Victor Iliu teoretizează, aplicîndu-și propriile observații, legate de capacitatea noii arte de a articula semnificațiile derivîndu-le din necesitatea de a vizualiza „invizibilul”. Respectiv microstructura universului psihologic, încercîndu-l afectiv evidențiat în relațiile dintre personaje, relații devenite importante la nivelul mișcărilor de aparat, al rîndurilor între planuri și secvențe. **Moara cu noroc** (1957) reprezintă un argument al celor de mai sus.

Polimorfism vizual. Pasul înainte făcut de Iliu constă, de fapt, în investiția semnului filmic cu o funcție stilistică, de unde și mulțimea figurilor de stil, a sinecdocilor și metonimiilor indeosebi. Ele pot fi repetate atît în filmul citat cît și în **Comoara din Vadul Vechi** (1964) și chiar în documentarul **Scrisoarea lui Ion Marin către „Scin-**

telea” (1949). Narativitatea își asumă prin aceasta o structură artistică, ceea ce nu e deloc puțin. Prin arta de povestitor baroc, de o bogăție spectaculoasă și în egală măsură riguros desfășurată, Liviu Ciulea conferă filmicitate și fluentă imaginii ecranice, decupînd în spiritul unui polimorfism activ. Filmul depășește cadrul spectacolului cărui i se găsește o reușită ecuație vizuală, spre a integra în dinamica acesteia un univers existențial. Conflictualitatea de tip exterior, careia îi corespund anumite modalități de stil în filmele lui Iliu, apare la Ciulea infuzată într-o multitudine de elemente de varii naturi, între care decorul joacă unul din rolurile importante, dar, apare, mai ales, în configurația narațiunii filmice cu simetriile ei (**Pădurea spinzuraților**), cu jocul elipselor și lait-motivelor (reflectorul, stop-cadrul, spinzurațoarea), în ansamblu printr-o armonie de tip nou a narativității.

O filmicitate a trezirii conștiinței. Dacă am studia relația dintre personaj, ca principal purtător de semnificație al unei structuri narative, și modul de organizare a materiei epice, am putea remarca la filmele generației 1970 (Pița — Daneliuc — Tănase — Tatos — Gulea) conștiința unei lecturi a lumii ca univers vizual. În spațiul acestuia personajul nu mai evoluează, cu precădere, prin consumul de factologie. Autorii consideră esențială o viziune relevînd, cultivînd accesul la semnificație al personajului și, prin aceasta, producînd meditații filmice și nu doar povești. Nu e întîmplător că tocmai filmele care lansează modernă viziune reprezintă parafraze la „povestea cu tilc”. Atît **Nunta de piatră**, **Duhul auruului** (Mirza și respectiv Lada) creează o tensiune morală într-un spațiu tragic. Semnificațiile provin dintr-un fond paremiologic, încercînd de energii sublimite. La Pița story-ul se înrămăază în alt story, celălalt episod cadrează personajul direct în morala fabulei, prin mult citatele „cadre în cadru”. Mircea Dane-

liuc reasează povestea din **Niște țărani** de Dinu Săraru pe un schelet narativ din a cărui magmă personajul iese la suprafață încețoșat, căutînd o limpezire sub raportul conștiinței sale avide să înțeleagă și mersul ei înainte (**Vinătoarea de vulpi**). Cu o dinamică precipitîndu-se elocvent, rezumă sensul filmului și personajul ziaristului din **Ediție specială**. Dinu Tănase dă în **Doctorul Poenaru**, dar și în **Întoarce-te și mai privește o dată** citeva remarcabile probe de cinematograf al narativității semnificative.

Ritualitatea narativă din **Secvențe** de Alexandru Tatos, precum inseratul reluat al cadrului cu Radu Comșa scufundîndu-se în apa mării, din **Întunecare** de același autor, urmăresc să direcționeze povestea pe un traiect al relevării adevărului și, implicit, al sublinierii crizei de conștiință a personajului. Aceeași nevoie de înțelegere atestă și personajele din **larba verde de acasă** de Stere Gulea deși structura filmului e în notă tradițională, fără etalarea unor propensiuni către modernitatea organizării planurilor narative.

O continuitate de preocupări pe linia improspătării concepției asupra narațiunii filmice, ar putea-o argumenta unul din filmele ultimului val, **Moara lui Călfar** de Șerban Marinescu. În ciuda impresiei de „sobrietate” a stilului. Filmul se folosește de „coperți”, căutînd însă o soluție de record între acestea. Așa încît „inceputul” și „sfîrșitul” nu fac doar să rimeze, ci să conducă la o transcendere a semnificației, ridicare a semnificației spre un etaj superior, cineastul reușind să facă să vorbească (în numele personajului principal, Stoița, preadornicul de îmbogățire „ilicita”) tocmai alternanța dintre real și fantastic.

Desigur, problemele narativității în filmele noastre nu tîn numai de prezența personajului în punctul cel mai bine luminat al poveștii, ceea ce ar înlesni o necesară interpretare lucidă a lumii. Aspectele sînt mai diverse. Experiențele altor autori par să anunțe o lărgire a gamei de mijloace în direcția pitorescului (Ioan Cărmăzan).

Documentarul ca ficțiune. Cine a văzut filmele semnate de Ovidiu Bose Pastina, Tereza Barta, Adrian Sirbu, Laurențiu Damian, Sabina Pop, tineri regizori de la „Sahia”, autori, deci, de filme documentare (exceptînd debutul Terezei Barta cu **Vară tîrzie**, sugestiv pentru preocuparea față de structura povestii) va înțelege ca filmicitatea nu e doar o problemă de story, de „depanare” a subiectului. Apare la ei, cu claritate, interesul pentru latura de ficțiune, de creație. A imagina structura artistică a unui document, a unui fapt de viață, a devenit un echivalent al autenticității creatoare, iar nu o taxă a ilustrării cu fidelitate.

Trăim momentul unui curent creator în cinematograful tînar. Și despre efectele novatoare benefice ale acestuia, vom fi obligați cîndva să ținem seama.

Ioan LAZĂR



E lumea unui crepuscul văzut de Ioanide, personajul lui Călinescu și Dan Pița (cu Olga Tudorache)



E lumea Fefelegăi lui Agârbiceanu văzută în *Duhul auru-*

Un decor e o lume

Un personaj = un om. Cu bune și rele, dar mai ales cu felul lui (și numai al lui) de a merge, de a vorbi, de a-și aprinde țigara, de a rîde, de a ține mîinile în buzunar, de a-și potrivi o suviță de păr. Felul său propriu de a se enerva sau de a tăcea.

Un personaj = o idee. El s-a născut ca argument al unei demonstrații, sensul vieții i-a fost determinat înainte chiar de prima secvență a scenariului, încă din synopsis. Dar în povestea imaginată de scenarist, personajul nu are încă datele sale inconfundabile, care vor face ca egalitatea să funcționeze dublu, un personaj = o idee = un om.

Se spune că personajul începe de la costum. Sau de la machiaj. Ne asumăm riscul de a spune că personajul „începe” de la regizor. El este primul care vede un anumit actor (la modul ideal, unul singur și numai pe acela) în pielea personajului schițat în scenariu. Regizorul e primul care-l „vede” mergînd, rîzînd, mîncînd, lîmbînd.

Încercați să vă imaginați un personaj oarecare, o plămuire. El va pluti în vid. Îl veți plasa automat într-o ambianță anume: acasă, pe stradă, la serviciu, într-un parc...

Tot astfel regizorul, în acea primă luare în posesie a scenariului, își imaginează personajele cu toate determinările, în primul rînd ambiantele în care vor evolua etc. Simplu, veți spune. Într-un film inspirat din actualitate — decoruri „ca-n viață”, într-un film istoric — reconstituirea „de epocă”, scenografului — cale liberă! E și nu e așa simplu, (chiar deloc). Pentru că ambianța, decorul respiră aerul pe care-l respiră acel personaj.

Spune-mi
în ce ambianță
trăiești,
ca să-ți spun
cine ești

Așa cum o casă spune multe despre locatarii ei, chiar în absența gazdei, tot astfel, fiecare element de decor trebuie să conțină, dincolo de menirea strict funcțională, dictată de dramaturgie, o iradiantă putere de sugestie. Vin apoi lumina (eclerajul), mișcările de aparat, încadratura, toate laolaltă valorînd decorul și mișcarea personajului, investindu-le cu semnificația dorită de regizor în fiecare plan al filmului. Iată de ce, vorbind despre decorurile unui film, așa cum apar ele de pe ecran, vorbim de fapt, tot despre imagine, despre regie, disocierea fiind nu doar anevoioasă, dar și neavenită.

De nouit, atmosfera

De multe ori reținem dintr-un film ca pregnantă, atmosfera. **Moara cu noroc**, **Pădurea spinzuraților**, **Nunta de piatră**, **Felix și Otília**, **Tănase Scatiu**, **Croaziera**, **Întoarcerea lui Vodă**

Lăpușneanu, **Să mori rănit din dragoste de viață**, **Adela...** sînt doar câteva din filmele ce nu pot fi povestite fără a vorbi mai întîi de „atmosfera” de „stare” cu care erau impregnate de la primul la ultimul cadru. Iar pentru a ne opri la un exemplu din recențele noastre producții, în **Bătălia din umbră** imaginea pe ecran lat în tonalitate sepie, de fotografie veche, învalua personaje și locuri în ceața unui timp revolut, creînd o unitate de ton și sugestie între interioare și exterioare, această atmosferă aburită și tensionată a unei încleștări din umbră — în anii primului război mondial — fiind și reușita certă a filmului.

Dincolo de valorile plastice ale imaginii, cadrul scenografic al acestor filme împlinea ceea ce profesorul Victor Iliu cerea de la orice decor de film: „A marca „situația” în lumea personajului, relațiile lui insolite cu realitatea înconjurătoare, tonalitatea lui (sau tonul, timbrul, vibrația lui) în ansamblul de semne în care trăiește, se mișcă, prin care trece, „care-l terorizează sau îl devorează”.

În caietele de regie ale lui Victor Iliu e notat în perioada de pregătire a **Morii cu noroc**: „De stabilit cheia plastică a fiecărei scene și secvențe”. Să reamintim planurile de început ale filmului, tulburătorul și neliniștitorul peisaj pierdut în ceață, un loc și o atmosferă prevestind dramatic evenimentele ce vor urma. Sau dificultele travelînguri, mișcări înainte și înapoi, în care lumina acoperă și descoperă ungherele hanului, într-o savantă artă a clareobscurului, urmîrind înfruntările personajelor, dinamica stărilor sufletești, dezvăluirea gîndului ascuns al bănuiei și al mistuirii pătimate.



lui (cu Leopoldina Bălănuță)



E lumea lui Lăpușneanu recreată cinematografic de Malvina Urșianu (*Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* cu Silvia Popovici)

Opera de o limpezime și severitate clasică, **Moara cu noroc** este filmul care face deschiderea spre o expresie cinematografică a eposului românesc, spre o racordare a cinematografului la valorile etnice ale tezaurului de arhaicitate românească. Sugestia va fi preluată peste ani și valorificată în **Nunta de piatră** și **Duhul aurului**, în **Ochi de urs**, în **Întoarcerea din iad** (pentru a ne limita doar la cîteva frapante exemple).

Venind dinspre o
moară cu noroc

Casa cu încăperile reci, decor auster, parcă încremenit odată cu înmulțirea crucilor în cimitirul din curte, steampurile, dealurile cu pietriș alb pe care silueta femeii în negru, alături de, calul de povară pare a înfăptui un drum sisific, totul filmat într-o lentoare de ritual, în încadrături hieratice, potența tragismului personajului Fefelega (în interpretarea memorabilă a Leopoldinei Bălănuță) din **Nunta de piatră**. Circiuma, centrul satului, iacul cu farul părăsit, scrîncioșul cu scrîștîitul său tînguitor, revine în cele două scheleuri, nu doar cu sugestia leit-motivului muzical, ci cu forța portretizării ambiantei, a locurilor în care oameni și obiecte păreau contaminate de o poezie tragică.

Predilecția pentru analiza destinelor patetice, a psihologilor dramatice, dar mai ales tendința de denudare a cadrului, de subliniere a simbolurilor într-un decor esențializat, îl situează și pe Alexa Visarion (cu toate cele trei filme ale sale: **Înainte de tăcere**, **Înghițitorul de săbii**, **Năpasta**) printre cei care au asimilat creator lecția **Morii cu noroc**. Toate cele trei filme au același obsedant început de narațiune, cu omul pierdut într-un spațiu nelimitat și incert, între un cer apăsător și un pămînt bolovănos, uscat, pe un drum parcă fără început și sfîrșit.

Gustul pentru detaliul de obiect investit cu valoare simbolică, ca și jocul de umbre și lumini, de contraste alb-negru trecînd printr-o nuanțată gamă de griuri, îl situează pe Șerban Marinescu odată cu filmul său de debut, **Moara lui Călfar** (privind din același perspectivă comparatistă) în tradiția instaurată de **Moara cu noroc**. Tabachera, ceasul, butonii, obiecte ce marceau instaurarea unui nou statut social pentru parvenitul, înăvuit peste noapte — constituiau prin aducerea lor în prim plan, o adevărată metonimie cinematografică.

S-ar putea scrie un întreg studiu despre cei ieșiți din „mantaua” lui Victor Iliu, așa cum, vorbind despre condiționarea personajului prin plasarea în ambianță, în peisaj, s-ar putea glosa cu interes pe marginea sentimentului naturii, coordonată fundamentală a artei românești (în plastică, în literatură și, iată, de la o vreme, și

în film). Pădurea, de pildă nu mai apare doar ca element pitoresc, de fundal al unor aventuri, ci ca un adevărat personaj. În **Ochi de urs** sau în **Năpasta**, în **Concurs** sau în **Fruite de pădure**, în **Osînda** sau în **Să mori rănit din dragoste de viață** dincolo de amprenta specifică a timpului istoric al narațiunii cinematografice, periplurile personajelor traversînd pădurea, capătă semnificația unei aventuri a cunoașterii, a unei călătorii inițiatice, a unui demers fundamental.

Da, decorul poate
avea sentimente

Dar cum nu ne-am propus un studiu aplicat, ci doar notarea citorva re-

E lumea unei obsesii cu deznodămînt tragic (*Patima* de George Cornea cu Draga Olteanu-Matei și Gheorghe Cozorici)



pere, să ne oprim la o filmografie în care nu vom afla secvențe în care decorul să nu vorbească despre personaje, mergând până într-acolo încât ne comunică și starea lor sufletească într-un anumit moment. E vorba de filmografia Malvinei Urșianu și pentru subiectul acestor note am putea alege — ca elocvente — exemple din oricare film al regizoarei. Budoarul de un lux și un rafinament înghețat, refuzând în același timp orice frivolitate — decor atât de consonant cu personajul Ginei Patrichi în *Liniștea din adâncuri*; conacul din *Pe malul stîng al Dunării albastre*, luat în stăpînire de moștenitoarea, fostă dansatoare de șantan (decor ce suprapune, sugestiv, reperiile biografice a mai multor generații), ca și apartamentul de bloc nou, rece și impersonal, cum fără căldură e în acel moment viața eroinei din *O lumină la etajul X*, sînt doar cîteva exemple cărora se cuvine a le adăuga sala tronului, subteranele din *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, coridoarele de piatră cu aspect de criptă. Mai mult decît reconstituirea strict documentară a ambianței, pe regizoare o interesează tensiunea sentimentului pe care îl poate degaja, transmite un decor, precum un personaj. „Cineva — mărturisea într-un interviu Malvina Urșianu — mi-a obiectat că nu e posibil să fi existat o sală a tronului de asemenea proporții în Moldova secolului al XVI-lea. Se poate, i-am răspuns, dar eu am avut de realizat nu o sală a tronului, ci sentimentul sălîi tronului”.

Tineți minte basca lui Bachus?

Sînt decoruri, ambiante pe care nu le poți uita, nici după ce amănuntele „story”-ului s-au sters de mult din memorie. Ba, uneori, amănuntele de decor sau de costum sînt cele care te ajută să-ți rememorezi personajele.

Fructele de plastic din casa celui ce depune mărturie mincinoasă împotriva tînarului doctor din *Mere roșii*, vitrina cu colecția de ascuțitori din casa chelnerului din *Secvențe*, baraca muncitorilor din *Femeia din Ursă Mare*, camera șoferitei din *Angela merge mai departe*, acoperișul devenit vapor în *Singur de cart*, dormitorul tîranilor veniți pe șantier în *În lărgul verde de-acasă*, căminul tramvaiștilor din *Sfîrșitul nopții* sînt tot atîtea decoruri de la care pornind se poate vorbi despre personaj, așa cum simple elemente de costum — servieta lui Domide din *Clipa*, basca lui Nea Bachus din *Secretul lui Bachus*, palăria cu voaletă a Dragăi Olteanu-Matei în *Patima*, pelerina tînarului interpretat de Claudiu Bleonț în *Concurs*, sau evantaiul doamnei Valsamaki-Farfara (Marga Barbu) din *Bietul Ioanide* vorbesc nu doar despre condiția socială a personajelor, despre cultura și gustul lor, dar și despre secretele investiției a personajului în dramaturgia filmului. Căci, așa cum spuneam, „personajul începe de la regizor.” și trăiește într-o atmosferă, într-un climat și un context care este acela al „lumii lui”.

R. PANAIT

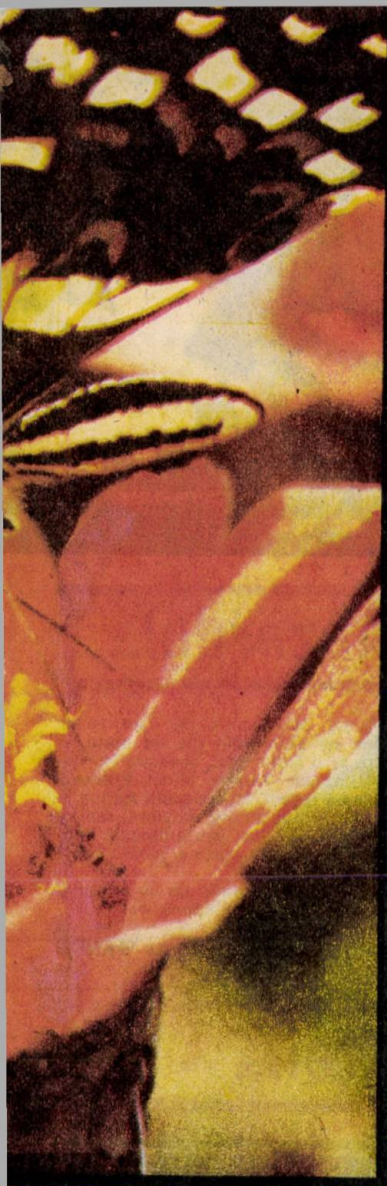


Visînd la cartea din raft,
la filmul încă nefilmat

Literatura a stimulat dintotdeauna
filmul. O face și astăzi.
Dar credem că este loc de
mai mult și de mai bine!

Anchete despre relația film-literatură s-au făcut și se vor mai face, mai multe chiar decît posibilele ecranizări

la care se refera cei chestionați. De fiecare dată, însă, și din discuții, se cîștigă cîte ceva. Întrebarea adresată.



— poate — și (ne)fireasca rezervă a multor actori care refuză să vorbească și chiar să accepte ideea de a avea roluri visate. Am extins investigația și asupra regizorilor, au răspuns deocamdată doar câțiva dintre ei.

Coabitarea din ce în ce mai strânsă cu cea de a 7-a artă a creat, în cele nouă decenii de la nașterea cinematografului, noi obiceiuri individului secolului XX. Dintotdeauna omul a trăit cu dorința conștientă (sau nu) de a-și materializa visele (la propriu și la figurat). Stă în putința cinematografului să facă acest lucru. „Decupajul” simultan cu lectura se practică, în mod diletant, de când lumea, dar ecranul îi oferă consistență, relansând noua interpretare judecătii colective. Actorul — a cărui ingenuitate histerică este un dat sine qua non — reardus fiind la condiția de cititor-spectator ca oricare altul, avind însă privilegiul de a putea — eventual — susține concret proiecția imaginărilor slujindu-se de propriile aptitudini, este — poate — cel mai îndreptățit să se lanseze în această aventură, dînd curs invitației la autoexplorare. Ce altceva

decît o căutare de sine poate fi această gimnastică a minții, a intelectului care încearcă o ideală identificare? Confesiunile ce urmează sînt — în general — rezultatul unei echilibrate aprecieri a raportului dintre realizare și aspirație. Actorul deține secretul acestei delicate, dificile concilierii. Aproximarea de literatură (care constituie un inestimabil fond „de aur”) se face cu dragoste, apoi cu îndrăzneală, uneori cu sifilă, dar — neapărat — cu talent. Am înțeles că întrebarea a trezit nostalgii și regrete, a incitat la reverie sau, din contra, la polemică, spiritele analitice au trecut la lucru, cei cu har scriitoricesc s-au luat la „întrecere” cu cei obișnuiți să-și cerebralizeze sensibilitatea. Și chiar dacă s-a afirmat, cîteodată, că este foarte greu să investești pasiune în aceste vise „culturale” s-a demonstrat, de fapt, încă o dată — dacă mai era nevoie — că filmul fără literatură (sau în afara literaturii) e de neconcep-
put.

Irina COROIU

Infidelitățile lecturii

Într-un film bun, un rol bun...

Mi-aș dori, mai degrabă, un regizor bun și un film bun, decît un personaj anume din literatura noastră. Pentru că, jucînd într-un film, eu nu interpretez personajul din opera literară, ci pe acela din ecranizare. Ecranizarea presupune transpunerea operei literare în limbaj cinematografic. Avem, deci, de-a face cu alte forme de expresie, regizorul descompune opera literară și o reconstruiește, ba chiar o recrează cu mijloacele sale profesionale și personale. De altfel, o anume reconstrucție are loc în mintea oricărui cititor în timpul lecturii, stîrnind mate-

rializări clădite din experiențele trăite de acesta, experiențe deja trecute în apa tulbure a subconștientului. Și, cum nu există identitate între subiecți, nici imaginile subiective declanșate de același roman nu coincid. De aici riurile de cerneală care au curs în încercarea de a defini ideea de ecranizare. Orice ecranizare poate contraria, ba chiar scandaliza o sumedenie de admiratori ai cărții respective. Actorul-interpret trebuie să aibă puterea să se sustragă acestui prim impuls. Așa cum personajele unui roman n-ar exista dacă ar intra în conflict cu autorul, tot așa actorul nu poate să nu-și subordoneze subiectivitatea sau (în situația în care există afinități) să și-o acordeze cu cea a regizorului, uitînd că a citit romanul și privindu-și personajul de pe pozițiile scenariului. Astfel... take it or leave it... Cu toții putem avea idei bine intenționate în ceea ce privește

de astă dată, unui număr de 50 de persoane și care suna astfel:

CE PERSONAJE DIN LITERATURA ROMÂNĂ CLASICĂ ȘI CONTEMPORANĂ AȚI DORI SĂ ADUCEȚI PE ECRAN ȘI DE CE?

și-a găsit răspuns doar la jumătate dintre cei deranjați cu cite un apel telefonic (la nevoie sau după caz, repetat!). Inițial, atenția a fost centrată pe actori — în mai mică măsură implicați în opțiunile repertoriale. Deși, mai ales în cazul adaptărilor cinematografice ale unor opere literare cunoscute, ei poartă pe umerii lor responsabilitatea impactului direct cu publicul care va aprecia sau contesta fidelitatea sau infidelitatea imaginii filmice, raportînd-o la imaginea personală impusă de lectura cărții. De aici

Balul ca examen al mizanscenei (Tamara Crețulescu și Vlad Rădescu în Ciprian Porumbescu de Gheorghe Vitanidis)



o ecranizare. Un regizor bun, trebuie să fie „subiectiv”, ca noi toți, și să-și traducă aceasta subiectivitate într-o modalitate cinematografică ce îi aparține cu desăvîrșire. El fiind, de fapt, nu cel care trebuie să ne împace părerile, ci acela care știe să se exprime. El controlează **întregul**. Dacă fotografiem o floare (fie ea chiar rară) din mai multe unghiuri (fie ele cele mai avantajoase) și suprapunem imaginile, ceea ce rezultă va fi doar o formă fără semnificație... Într-un film bun însă, toate rolurile sînt bune...

Și, totuși... V-aș putea spune ce-mi doresc. Ei, bine... poate Matilda din „Cel mai iubit”... al lui Marin Preda. Matilda — complexă, contradictorie, insesizabilă, distructivă, detestabilă, înduioșătoare. Sau Doamna T din „Patul lui Procust” al lui Camil Petrescu. Doamna T cu apucăturile ei bărbătești de a citi jurnalul și de a se ocupa de politică și afaceri, cu dorința ei de a munci continuu pentru că banii cîștigați astfel o fac independentă, dîndu-i putința să nu se umilească și să fie ea însăși. Doamna T, intelectuală și masculină, dar atît de feminină și senzuală, uneori frumoasă, alteori de-a dreptul urîță, rafinată și pierzătoare... Sau, poate, Violeta, un personaj episodic din „Vocile nopții” al lui Buzura...

Tamara CREȚULESCU

Zmeul zmeilor

Eroi din cărțile care se scriu azi

George Ladima — pentru dramatismul existenței sale.

Baronul de Cuțarida („Groapa” lui Eugen Barbu) — pentru a-mi dovedi mie însumi și celor care mă iubesc că pot însuși personaje ce vin și din alte lumi decît cele cărora, cu predicție, le-am dat viață pînă acum.

Zmeul zmeilor sau muncitorul care construiește metroul (într-o carte care se scrie cu siguranță).

Hagi Tudose (sau chiar Shylock) — interesîndu-mă performanța artistică și nu negativismul personajului, dorînd să încerc să-mi dezvălui o nouă față a individualității mele artistice.

Ion din „Năpasta” m-ar mai fi tentat...

Pașadia...

Un țaran din perioada colectivizării — pentru că momentul, pe care nu îl am fixat dintr-o singură carte, eu l-am trăit alături de moșul meu...

Valentin URITESCU



Marga Barbu însuflețind cu strălucire personajul unei actrițe din alt veac

Să lăsăm hazardul...

Întîlnirile mele cu literatura au fost fericite

Nu mi-am visat roluri anume. Poate doar în conservator. Dar pe acelea nu am apucat să le fac...

Toate personajele pe care le-am adus pe ecran din file de carte — cum ar fi Marta din „Șoseaua Nordului”, roman devenit filmul **Procesul alb** sau, recent, **Domnișoara Aurica** — nu au fost plănuite dinainte. Întîlnirile, toate, au fost foarte fericite. Pentru mine. Nu știu dacă și pentru spectatori...

Așa stînd lucrurile, las în continuare hazardul să-și spună cuvîntul...

Marga BARBU

Doar trei...

...și asta numai pînă dă colțul ierbii

1. Hrisantu Isoscelu („Săptămîna nebunilor”)
2. Ioanide
3. Victor Petrini

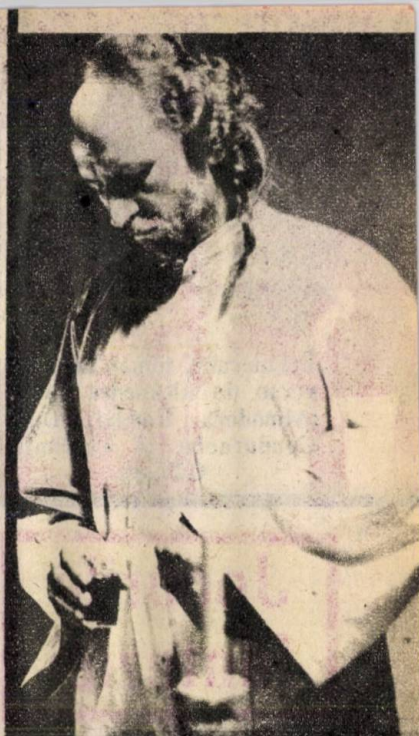
Mircea ALBULESCU

O privire ce vine de dincolo de litera cărții: **Mircea Albulescu în Înghîțitorul de săbii de Alexa Visarion, după Alexandru Sahia**





posibila iubire (Marin Preda în viziunea
Trigorescu și Constantin Vaeni)



Ovidiu Iuliu Moldovan în
Horea de Titus Popovici
și Mircea Mureșan

Niciodată citind nu m-am închipuit jucînd...

Niciodată citind nu m-am închipuit
jucînd.

Nici chiar atunci cînd citeam romanul după care urma să se facă un film în care eram distribuită.

Citeam Baroana din „Apa” lui Alexandru Ivasiuc și mi-aminteam tînjind la „Vestibul”, la „Păsarile”, la „Iluminări”.

Am ascultat odată la radio o dra-

matizare după Sadoveanu „Locul unde nu s-a întîmplat nimic”. Ascultam vrajita și îmi închipuiam un film de Tudor Mărăscu cu Vivi Drăgan ca operator, fără să-mi doresc rolul Mirrelei Gorea sau al Ginei Patrichi.

Aș accepta însă, oricînd, o apariție, fără vorbe, într-un film de Dinu Tănase după Anton Holban. E singurul autor pe care l-am citit cu interesul actriței de cinema trezit de lectură și nu de dorința de a se regăsi cu argumente literare într-un personaj. Da, de fapt, cel mai tare mi-aș dori în clipa asta, să port o pălărie de pai florentină și o rochie moale de mătase naturală lungută, lăliie, undeva pe malul mării, într-un film de Dinu Tănase, pe un scenariu după Anton Holban.

Irina PETRESCU

Un spațiu cultural

O saga românească

„Cred că toate personajele esențiale din operele importante, valoroase ale literaturii românești ar fi de dorit să apară în filme pe măsura lor. Citeva exemple, nu tocmai la întîmplare. Dinu Păturică („un Julien Sorel valah” cum spune G. Călinescu), Andronache Tuzluc, Kera Duduca, Kir Costea Chiorul și ceilalți din „Ciocoi vechi și noi” de Nicolae Filimon, roman fundamental al literaturii române. Și, mergînd oarecum pe filiație, Pașadia, Pantazi, Pirgu din „Craii de

Curtea-Vechi” de Mateiu Caragiale. Sau, mai încoace, Iancu Urmatecu și numeroasa-i familie și baronul Barbu cu ai lui din „Sfîrșit de veac în București” de Ion Marin Sadoveanu, roman care, împreună cu „Ion Sîntu”, unde continuă istoria zbucimată a celor două familii, ar putea prileji un serial cu nimic mai prejos decît „Forsythe Saga”. În același sens, impunătoarea frescă din ciclul „Zăpezile de acum un veac” de contemporanul nostru, Paul Anghel. Îmi vine apoi în minte proza fantastică — Ion Luca Caragiale, Mircea Eliade și mă opresc la D.R. Popescu a cărui proză ar ține cu răsufierea tăiată pe spectatori (fără a mai vorbi de personajele dramaturgiei aceluiași, atît de cinematografice)...

Corneliu REVENT

Reveria mea

Marile conștiințe ale istoriei noastre

În forma ei de acerbă dependență, actoria și opțiunea se măiază exclusiv în plan pur teoretic. Așa stînd lucrurile nu-mi pot îngădui decît o confesiune strict imaginară și amăgitoare, ceea ce, de altfel, constituie și bruma de sublim a acestei profesii. Să mai spun că ar fi o cinste sacra pentru oricare dintre actorii acestei nații întruchiparea marilor conștiințe ale spiritualității românești?! Eminescu sau Avram Iancu, corifeii Școlii Ardelene, memorandiștii, Andreescu, Enescu sau miile de martiri români din Transilvania de nord, victime fara nume ale ciurmei horthysto-fasciste înseamnă în reveria mea de o clipă, arhetipuri de cultură și civilizație pentru care o singură existență nu e de ajuns...

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Intunecare, roman adus pe ecran de Alexandru Tatos (Minodora Condur, Dan Condurache și Vladimir Găitan)

Jocurile fanteziei

Emilia mi-ar place, dar...

Gîndindu-mă la întrebarea dumneavoastră, am recitat o carte: „Patul lui Procust” de Camil Petrescu. Este acolo un personaj, Emilia. Nu știu dacă aș putea face un asemenea rol pentru că nu-mi vine mînușă, dar tocmai de aceea, mi-ar place... O actriță proastă, ratată, lipsită de imaginație, profitoare. Un caracter foarte interesant și deloc ușor de abordat... În romanul scriitorului constănean Eugen Lumezianu, „Fluxul de apă dulce”, eroina, Lia Măracineanu, mi-a devenit de la lectura foarte apropiată. Traiește în Orșova contemporană, are un copil, e parăsită de bărbat — o femeie obișnuită — un personaj complex. Orice actriță ar putea să o interpreteze.

Minodora CONDUR



Oricînd, din nou, Doamna Chiajna: Mel Popovici în filmul Malvinei Urșianu, Întoarcerea la Lăpușneanu

Traveling în bibliotecă

Femei „tari” ce știu să înfrunte viața cu demnitate

Din noianul de eroine ale literaturii române (și mi-am permis să includ în iluzoriile mele dorinți și propuneri din dramaturgie), am ales personaje cu un caracter voluntar, cu un profil mai rustic, cu suflet contorsionat, femei avînd tangențe cu folclorul, rădăcini în spiritualitatea românească. Vidra, Vitoria Lipan, Anca din „Napasta” (Chiar dacă a însușit-o deja pe ecran colega mea Dorina Lazăr). Camil Petrescu poate să furnizeze, în continuare, subiecte și personaje și pentru cinematografie. Doamna T — de exemplu. La fel scrierile lui Mircea Eliade în care există extrem de intere-

sante personaje cu o viață dublă — prezentă sau trecută, prezumtivă. Dramaturgia lui D.R. Popescu, scriitor caruia noi, la Cluj, i-am jucat foarte multe piese, are o serie de personaje deosebite, cu răscoliri sufletești duse la paroxism. „Pisica în noaptea Anului Nou”, „Pasărea Shakespeare”, „Lapte de pasăre”. Din romanele lui Augustin Buzura, un excelent psiholog, mi-ar plăcea să mă întîlnesc pe ecran cu Ioana, eroina din „Refugiu”. Dacă „Arta conversației”, romanul de succes al Ilenei Vulpescu, a cunoscut o materializare scenică, de ce nu s-ar încerca și o ecranizare? Dintre scrierile lui Pavel Dan, „Inmormîntarea lui Urcan bătrînu” ar merita — cred — o tentativă de cinematografiere.

Unei actrițe aflată la vîrsta crucială de... după patruzeci de ani, i se oferă o paletă interpretativă consistentă. Pe mine mă interesează îndeosebi acele femei care știu să înfrunte viața cu demnitate și fără să se lamenteze.

Melania URSU

Să ne facem iluzii...

Cînd mi s-a pus această întrebare, adică ce roman aș ecraniza, a urmat un traveling lung pe lîngă bibliotecă, de la stînga la dreapta, apoi de la dreapta la stînga, ca o nehotărîre, privind rafturile și gîndindu-mă, nu att la dificultatea opțiunii, ci la întrebarea „ce-aș face dacă, într-adevăr, ar trebui să ecranizez o carte?”...

Și am ales „Supraviețuirile” lui Coșasu.

Am ales acest roman pentru că pe lîngă actele de curaj de a construi, de

a lăsa ceva mărț în urmă, sau de a trăi cinstit pînă la capăt, indiferent pînă unde se întinde acel capăt, există și marele curaj de a te privi fără milă, chiar cu umor, ca mai apoi să te descrii.

Aș ecraniza această carte de-a dreptul nebulă, ca un hohot de ris printre lacrimi, gîndindu-mă că nici un destin nu seamănă unul cu altul, decît la sfîrșit, linia aceea numită de contabili bilanț, este identică — nici învingătorul și nici învinsul nu iau ni-

Am ales „Supraviețuiri”

mic. Eroul „Supraviețuirilor” ar sfîrși întonînd poezia Luciei, cea care a murit așteptîndu-l să-i mai spună o poveste de film, o nouă întoarcere a lui Magellan, adică întonînd prima re-muscare.

Filmul „supraviețuirilor” ar fi de fapt o anchetă despre cum poți trăi frumos și cît curaj îți trebuie pentru asta.

Laurențiu DAMIAN

Actorul, un bovaric?

**Un personaj
ironic,
într-o penumbră
misterioasă**

Oricât ar părea de ciudat, actorul pînă și el, are ca sa zic așa, un Wel-tanschaung al său, prin care fixarea personajelor se face și prin proiecția propriilor idealuri estetice și filozofice.

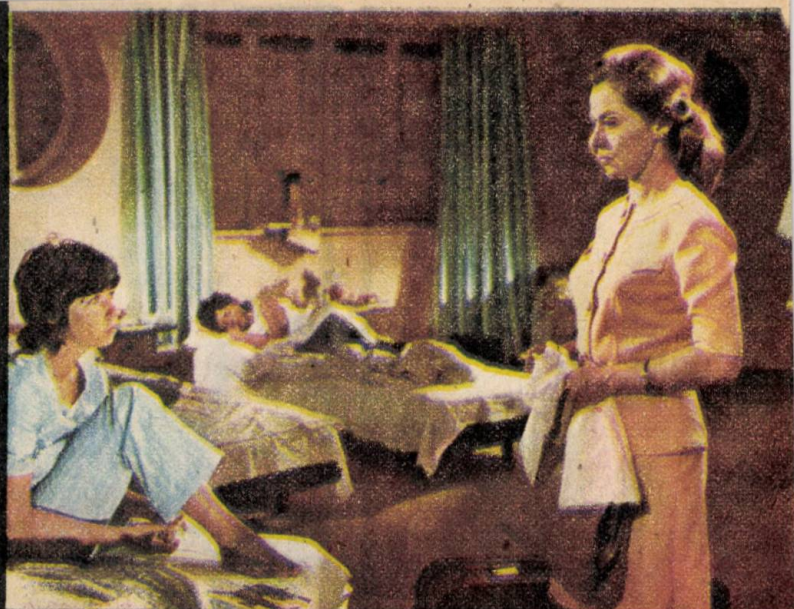
Ființa actorului e una eminamente bovarică. Rivnim la personaje cărora disponibilitatea noastră umană și artistică le-ar putea da un chip visat și văzut numai de noi prin care se învestighează complet ființa umană pentru a o pune într-o situație optimă față de lume.

Ca să fiu cît se poate de succint, m-ar interesa să întruchipez un erou cu atitudine ironică, într-o penumbră misterioasă și cu un caracter enigmatic. Cît de intens cinematografică ar fi natura din „Craii de Curtea-Vechi” îmbogățită și innobilată de privirea lui Pașadia, cite metafore sinestezice i-ar reuși cineastului plimbîndu-se cu aparatul de filmat în interiorul lui Lucu Silion din „Lunaticii” lui Vinea (lui Visconti, față în față cu astfel de literatură nu i-ar fi scăpat prilejul), ce raportare complexă a individului cu istoria, aducînd pe peliculă un lozîng deconcertant și visător, neliniștit și tonic, s-ar putea face din creația celui caruia îi pasa și de Cuba și de Hecuba.

Dar, vail, ființa actorului este eminamente bovarică...

Vistrian ROMAN

**Un personaj ieșit de sub
pana lui Eugen Barbu
(Vistrian Roman)**



Drum în penumbră? Nu și pentru actrițele Margaretă Pogonat și Carmen Galin (aici în regia lui Lucian Bratu)

Tot Vitoria

**Vitoria Lipan
continuă să mă
obsedeze**

Vitoria Lipan continuă să mă obsedeze...

Mi-ar face mare plăcere să reiau lucrul la acest personaj, să mă pot reîntîlni cu el. Deși, acum, aproape i-am

depășit vîrsta... Cînd am încercat prima oară, poate era prea devreme...

E un personaj din literatura română atît de frumos și atît de bine construit dramatic încît orice actriță și-ar dori să-l interpreteze. Face parte din marile noastre legende. Și de esență total românească, din fondul de aur al poporului român, înrudit și cu „Miorița” și cu „Mășterul Manole”.

Ca visele să se împlinească, trebuie să existe însă niște coordonate prielnice; alergăm după himere care rar se înfaptuiesc...

...Totuși, mi-a zîmbit cîndva și...

Margareta POGONAT

Îndrăzneli

**Cu dragoste
despre dragostea
de literatură**

Ca elevă, nu am știut niciodată să răspund întrebărilor didactice ce defineau orele liceene de limbă și literatură română:

„Explicați conținutul operei...”

„De ce vă place opera...”

„Ce și-a propus autorul să exprime în...”

Nici acum, cînd perioada liceeană a vieții mele începe să capete culori pastel în memoria mea, nu cred că aș reuși să definesc mai bine de ce aș dori să însușesc pe pinza ecranului personajele „Noptii furtunoase” sau pe cele ale „Scrisorii pierdute”. De ce îmi este atît de apropiată Marta a Mariei-Luiza Cristescu din romanul „Necuvîntă”, personajele lui Mircea Nedelciu din „Efectul de ecou controlat” sau „Zmeura de cîmpie”?... Sau „Golani” lui Rebreanu?

Poate că toate acestea se cheamă „Iubire”. Iar iubirea este greu de definit.

Tereza BARTA



Legenda haiducului Pantelimon (Claudiu Bleont și Petre Nicolae în Dreptate în lanțuri de Dan Pita)

Mirajul marii literaturi

Mă fascinează proza fantastică

Iată o întrebare frumoasă care va orienta poate, prin răspunsurile date, gândurile numerosilor scenariști spre sfere noi ale literaturii noastre: Personal cred că proza fantastică a lui Mircea Eliade e o zonă, mai bine spus, o dimensiune a spiritului românesc în care eu, ca actor, și nu numai ca actor, am găsit personaje deosebit de interesante din punct de vedere al materialului uman și actoricesc.

Claudiu BLEONT



Iubirile lui Darie... (Valeria Sitaru și Florin Zamfirescu în Pădurea nebună de Nicolae Corjos, după Zaharia Stancu)

Un alter-ego

Personajul dorit: cel de astăzi

Nu există, de fapt, stagione cinematografică și, totuși, ca în orice an, personajul dorit bate la ușă. El face asta de ani și ani, ani și ani trec; maturitatea ne brazdează frunțile, dar personajul dorit rămâne același, pentru că vîrsta lui nu are importanță,

pentru că el nici nu are vîrstă, el este și va fi, pentru fiecare dintre noi, acel ceva greu de atins, el este în noi, ne îmbie să nu ne mai fie frică de el, să nu ne mai fie rușine cu el, să-l acceptăm, să-l iubim, să-l facem cunoscut... „și abia lăsîndu-l să trăiască, să-l modificăm, să-l curățăm de păcate și iarăși să-l iubim ca într-o întoarcere la noi înșine, ca la singura valoare reală.

Dar pentru că noi, actorii, trăim azi și simțim cu toții acest lucru, personajul dorit nu este niciodată cel de ieri și niciodată cel de mine.

Florin ZAMFIRESCU

Labirintul

Începînd cu „Princepele” și „Vînătoarea regală”

Nu-mi doresc să ecranizez decît acele cărți care mă ajută ca prin uitare să-mi recistig memoria subiectivă și astfel s-o investesc cu timp al vieții mele; căci, la această oră, singurul lucru care mă preocupă este lupta cu timpul, redimensionarea timpului cinematografic, un nou mod de a povesti cu ajutorul timpului și, în acest nou sistem de poveste, reinventarea semnelor de punctuație ca niste „ecouri atemporale. Un cadru nu este altceva decît un prezent obiectiv de a

cărui dimensiune labirintică depinde următoarea chemare și așa, din chemare în chemare... E un scrisnet continuu prin care povestirea-se-povestește-cum-povestește-cui-povestește, e o distanțare vizuală în care naratorul este omniprezent. Actorul-Ecou nu este decît una din pluritatea fețelor autorului care, obsedat de memorii subiective, reinventează timpul, îl repune în drepturi, îi dă putere asupra spațiului, asupra obiectelor, asupra socialului.

Care sînt cărțile care mi-au răscolit asemenea gânduri: „Princepele”, „Ce mult te-am iubit”, „Vînătoare regală”, mai recent „Necuvînta”, o carte a Mariei Luiza Cristescu și „Tornada”, roman al banăteanului Ion Marin Almajan. Cu fiecare din ele am spulberat timpul aducîndu-l lîngă mine, acum, aici și apoi depărtîndu-l, din nou, la dimensiunea lui reală...

Văd un lung alai care trece printr-o livadă înflorită. E seară în amurg. Alaiul e puțin grotesc, deși hainele

sint scumpe, fețele sînt de la general la clown; femeile sînt frumoase, o frumusețe stranie, putredă. Alaiul înaintează absurd spre o țintă de nicăieri. E o liniște de mormînt și din senin încep să se audă sunete ciudate ca niste inimi sau aripi strînse și livada este inundată de un stol de fluturi albi și galbeni. La început alaiul se amuză, femeile chicotesc, una chiar

poartă pe sîinii imenși fluturi, dar treptat, ceva ca o spaimă le inunda chipurile. Sînt fluturi mii, zeci de mii, un covor de fluturi, o ninsoare de fluturi. Alaiul se destramă, fuge, o fugă inutilă, o fugă pe un covor de fluturi și atunci un el și o ea, pezevenghi pe care nu-i mai ațîță decît neprevăzutul, încep să se iubească pe covorul de fluturi, care crapă, se sparg sub greu-

tatea trupurilor și ei doi, mire-mireasă sînt acoperiți de fluturi. Bat clopotele și se întunecă. La un geam, Prințepile privește cum un fluture mare, cap de mort, se zbate spre lumina. Clopotele se amplifică. De a doua zi în oraș se instaură ciuma.

Ioan CĂRMĂZAN

Afinități nu doar elective

Eu sînt o partizană a filmelor de autor, cu dramaturgie proprie. E foarte important ca o narațiune cinematografică să fie elaborată de la bun început în funcție de legile nescrise ale ecranului.

Și totuși... Joc acum pe scena Teatrului Bulandra într-o dramatizare după romanul Gabrielei Adameșteanu „Dimineața pierdută” și, dacă s-ar încerca și o ecranizare a acestei cărți scrise atît de cinematografic, aș fi gata să o interpretez pe Sophie Ioaniu și în fața aparatului de filmat.

M-ar tenta și Matilda din romanul lui Marin Preda „Cel mai iubit dintre pămînteni”. Dar... ar fi mare păcat să se facă filme din aceste minunate cărți.

Nu iubesc filmele după capodopere. Cărțile dragi mie prefer să le recitesc. Mereu, la vîrste diferite, redescoperindu-le personajele, bucurîndu-mă iar și iar.

Sigur, oricînd însă aș accepta orice fel de scenariu după Caragiale, nu neapărat doar „O scrisoare pierdută”;

**Nu sînt
o partizană
a ecranizărilor.
Totuși...**

deși Coana Joița mi-ar plăcea teribil să o relau. Dar trebuie de acum să-mi pun problema și ce mai pot juca, mai ales în film.

Sînt îndrăgostită de Caragiale, Ion Luca, dar nu mi-ar displace nici Matelu, cu toate că nu știu dacă Pena Corcodușă n-ar izbuti-o mai bine altcineva.

Mazilu oferă o lume de investigat și cinematografic, deși ar fi extrem de greu de transpus în limbaj filmic.

Mie îmi convine să intru în polemică cu personajele mele. E riscant, dar pasionant. Astfel am descoperit

— de exemplu — eroine extrem de interesante în proza lui Ion Marin Sadoveanu sau a lui Nicu Gane.

Am, desigur, o „familie” spirituală mai largă... Îmi imaginez cîteodată ca aș încerca să fiu Doamna Verdurin într-o posibilă ecranizare după Proust... Universul cehovian mi-e foarte drag și un film asemeni acelei neuitate *Planine mecanice* ar fi formidabil... Nu intruchipările strict realiste mă interesează, ci acele tentative care lasă loc și fanteziei.

Dar sînt acestea simple ipoteze, vise, utopii. Nu știu cîtă pasiune se poate investi în astfel de gînduri...

Revenind la prima mea afirmație, eu continui să cred că în cinema regizorul este „tatăl” absolut (sau ar trebui să fie)... Lui urînd „a te supune”, cînd el însuși stăpînește scenariul. Abia atunci, tu, ca actor, simți că poți să intri în acea aventură foarte importantă, pasionantă care este (sau ar trebui să fie...) filmul.

Rodica TAPALAGĂ

...de sorginte literară (Rodica Tapalagă împreună cu Victor Rebengiuc în Tănase Scatiu de Mihnea Gheorghiu și Dan Pița, după Duiliu Zamfirescu)





30 DE ANI DE LA PREMIERĂ

Norocul și nenorocul „Morii cu noroc“

**„M-am silit tot timp
să fiu eu însumi
și, în același timp,
am dat și colaboratorilor artistici
această oportunitate,
în limitele în care am crezut
că o concepție unitară a filmului
o admite.“**

(Notă de jurnal inedită a lui Victor Iliu, nedată)

Ca și la 22 martie 1943, când avea loc premiera filmului lui Jean Georgescu **O noapte furtunoasă**, la 26 ianuarie 1957, cea mai mare sală de cinema din Capitală și din țară — „Patria“ (numită înainte „Aro“) era reînăugurată, după reparații și renovări, cu un nou film-reper în istoria cine-

matografului autohton: **La moara cu noroc** de Victor Iliu (acesta este titlul de pe generic; particula introdusă de rigurosul Iliu, spre a marca și astfel diferența de nuvela lui Slavici, a fost și este totuși ignorată, începând cu realizatorii afişelor și cronicarii premierei).

Prezentat pentru început numai la

două cinematografe (încă o asemănare cu precedentul sus-numit), **La moara cu noroc** va rămîne la „Patria“ timp de o lună încheiată (în loc de șapte zile) și cu fiecare nouă săptămînă numărul sălilor de proiecție va crește, filmul ajungînd să ruleze la cinci cinematografe concomitent către mijlocul lui februarie. De unde și apariția în ziarul bucureștean „Steagul roșu“ a unui catren, precedat de o explicație, sub semnătura unui specialist al genului, activ și astăzi, V.D. Popa: „Filmul românesc **Moara cu noroc** se bucură de aprecierea publicului, fapt dovedit prin cozile de la casele de bilete ale cinematografelor unde rulează. Zicala noastră populară/ Se-aplică și aici pe loc/ La rînd se șade ca la moară/ Dar ca la... **Moara cu noroc**“.

„Norocul“ filmului însuși s-a vădit și în cronicile de premieră, fiind pentru prima dată cînd critica mai mult sau mai puțin specializată întîmpină cum se cuvine o operă reprezentativă a cinematografeii naționale, dacă ne amintim avaturile rezervate în acest plan **Nopții furtunoase** în 1943, miniaturilor caragialești în 1952 sau **Directorului nostru** în 1955 — toate ale lui Jean Georgescu. „Lectura“ operată de cronicile de premieră — luate în totalitate — a fost totuși inegală, marcată mai vizibil decît filmul de limitele unei evoluții. Dacă la aceasta adău-

găm modificarea firească de optica într-un interval de trei decenii, avem sugestia a ceea ce rămâne de spus sau de-abia încercat ca investigație critică și valorificare ideatică, într-o perspectivă mereu nouă, ca la orice operă ce rezistă și va rezista timpului.

Un stimul în acest sens îl reprezintă multe dintre aserțiunile cronicilor de premieră, rămase fără comentarii, precum și o sumă de fixații în formulări sumare, care au făcut ca succesul de stimă peren al filmului să fie uneori rarefiat sau sprijinit pe argumente vagi.

Un film „clasic”?

Prima dintre judecățile sau prejudecățile — mai mult adjectivale decât aplicate — care se oferă spre discuție este aceea privind „clasicismul” operei și omului celebrate astăzi.

Exprimându-se tardiv și parcimonios, cei mai prestigioși dintre colaboratorii lui Victor Iliu au reținut deosebi, dacă nu exclusiv, „o precizie carteziană” (Livi Ciulei, regizor secund la *Moara cu noroc*); „un solitar jansenist” cu „o operă concentrată, echilibrată, de o nobilă și severă lapidaritate” (Lucian Pintilie, regizor secund la *Comoara din Vadul Vechi*). Înșiși George Littera, care a făcut atât de mult și mai ales substanțial pentru memoria lui Victor Iliu, prin antologia „Fascinația cinematografului”, realizată împreună cu Bianca Sofia Iliu, pare sedus de judecata curentă, e adevărat, sub relativismul explicabil și explicit al unei „Schite pentru un portret” și asociindu-și o măturie a cineastului înșiși, în una dintre notațiile de jurnal despre *La Moara cu noroc*, acesta scrisese: „Am căutat simplitatea, claritatea, aș putea spune linia clasică...”. Criticul întrerupe cu corectitudine academică citatul, prin puncte de suspensie, dar ceea ce urma în autocaracterizare venea tocmai să amendeze ori să conteste „clasicismul” filmului: „...linia clasică, atât cât suportă drama sumbră a lui Ghiță și a Anei”.

Parafrazînd una dintre aserțiunile cele mai surprinzătoare ale lui George Călinescu, din acea minune a creativității și erudiției critice care este eseul „Clasicism, romantism, baroc”, noi credem „spre scandalizarea multora”, că, asemenea unui La Bruyère, Iliu „bate spre romantism”. Cele mai multe dintre datele operei și personalității sale pledează în acest sens.

Spre deosebire de nuvelă și de preliminarile scenaristice, filmul începe și se încheie noaptea, iar caruselul crimelor în jurul hanului lui Ghiță pornește și el la miez de noapte, în lumina sublinară, atât de subtil jucată în memorabila secvență. Cum specula, la un moment dat, Călinescu, din care vom cita în continuare: „În termeni astronomici, am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică e amiaza, ora romantică e 12 noaptea”. Dar întregul demers al regizorului pe traseul nuvelă-scenarii literare — scenariul regizoral — film a fost de a scoate narațiunea din sfera clasicismului epic și didactic, trăgînd-o spre specia romantică a baladelor dramatice.

„Sobru!” Iliu este în realitate un imaginativ febril — „are fiori”, ar zice Călinescu, adăugînd: „dacă cineva



„Ora romantică e 12 noaptea”: Geo Barton și Gheorghe Ghițulescu



Între „înger și demon”: Ioana Bulecă, Constantin Codrescu și Geo Barton





acuză fiori, nu-i clasic". Când e cazul — și e, încă din deschiderea filmului — regizorul compune altă mișcare a eroilor decît cea din nuvelă și din scenariile literare, învează de la nivelul story-ului, al subiectului, cum bine a observat Ioan Lazăr — „își manevrează personajele ca pe un adevărat ecran experimental". Adunînd de pe drumurile lor de noapte toate personajele, de la primele cadre, în han și în jurul acestuia, el intră ex abrupto în materie, cu toată vraja adiacentă, lansează direct suspensul și frisonul anxios, de fapt toate temele semantice ale narațiunii, cu o abundență a simbolurilor specific romantice: silueta neagră a copacului ars, profilat pe cerul nopții, în bătaia vînturilor din cele patru puncte cardinale; oamenii călări și fără chip, străjeri ai unei puteri neștiute care apar pe coama dealului; hanul din vale — adăpost la loc nesigur, cu porțile zăvorîte și mereu ferecate, zid de apărare împotriva mesagerilor necunoscutului; dialogul scris și decupat eficient de regizor, rostit între cei care încă nu se văd și nu se aud, căci nu se aseamănă: — Cine sînteți? — Oamenii lui Lică Sămădău. — Cine? — Lică Sămădău.

Puternica percepție a naturii (respirația zilei, cu trecerea de la întuneric la lumină, surprizele dimineții, gîlceava amiezii de la han, ferecarea porților la lăsatul serii) sînt tot o mișcare naturală, pădurea care începe în pragul hanului, colina umbrăoasă din față, dealul cu arbori răsfirați, din spate, turmele de porci ce trec pe drumul prăfos și se pierd în cîmpia ghicită dincolo de zare, spațiul exterior, mereu văzut și simțit din salonul hanului, prin cadre în cadru de mare efect, caii de la căruțe și caleașcă, calul alb pe care va apare Lică Sămădău, cîinii aduși de Ghiță într-o apărare — vorbesc toate despre „sentimentul naturii" și „varietatea faunei și florei" aflate la toți romanticii. Odată cu spațiul înconjurător, astfel configurat încît să definească o geografie specifică, se precizează ca-

druul național tipic, cu lumina lui particulară și liniile imbinat înconfundabil, romanticul fiind prin excelență național. Iar ce interesează este „martiriul, drama omului" abisurile și înălțimile sale, ambiguitatea existenței individului, între „înger și demon", cum se vor comporta cei trei eroi principali: hangîța Ana, între soțul ei Ghiță și frumosul diavol Lică.

Chiar ceea ce ar pleda pentru o viziune contrară, de tip clasic, nu face decît să diferențieze între modalități ale romantismului: „o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită", cum îi place aceluiași Călinescu să se joace cu nuanțele, tocmai potrivite pentru filmul nostru și pentru temperamentul lui Iliu, mai degrabă nordic decît meridional. El nu trebuie să ne înșele: „sîngele rece" britanic, dezesperanța „flegmă" septentrională, ori „calmul spaniol" sînt cu predilecție speculate de romantici. În acest registru se mișcă eroii din **La moara cu noroc**.

„În realitate — ca să încheiem adaptarea fișei călinesceni — există numai compromisuri, mixturi" între clasicism, baroc, romantism și așa mai departe. Despre autorul filmului **La moara cu noroc**, s-ar putea spune că este un romantic ținut în ramele unei rigori și ale unei auri clasice, dobîndite prin filieră mitologică.

Un „film-baladă"?

Ajagem astfel la „mitologicul" și „baladescul" filmului, adesea invocate, dar fără observații aplicate, fără delimitări.

Lucrurile sînt aici încă mai complicate: în timp ce unii văd în **La moara cu noroc**, pur și simplu, un „film-baladă", alții îi neagă „orice referiri la motive mitice".

Iliu n-a avut prezența „filmului-baladă" despre care n-a vorbit niciodată și nici nu putea s-o facă, el care ținea atât de mult la autonomia operei de

pe ecran: „Filmul (...) trebuie să aibă autonomie, să devină independent de sursa literară, să se detașeze cu totul de ea, să fie deci un spectacol complet, care să nu aibă nevoie de nici o referință complementară la sursa care l-a generat". Fără să vizeze cumva vreun dublu erzaț „film-baladă", regizorul a vorbit doar despre film și baladă, într-un articol frecvent citat („Cinema", 1964) unde se discută raporturile dintre cele două categorii, **corespondențele și rimele posibile**.

Străin de orice mistică a „revitalizării" arhaicului și totuși con-substanțial prin descendență cu acel univers, evocîndu-l cu aprehensiunile mijlocului de secol XX, cineastul orcheștrează motivele și accentele filmului său mai degrabă simfonice decît baladesc, lucru care-i reușește cel mai evident în prima parte, pînă dincolo de mijlocul filmului. Respirația simfonică e frapantă în deschiderea statică și contrastantă (călăreții pe coama dealului, hangîul cu familia lui), dar de pe acum intră în funcție jocul de nuanțe al clar-obscurului nocturn de tip expresionist din imaginea lui Ovidiu Gologan și traseul gîndului pe chipurile adecvat iluminate ale interperților: firea moale, temătoare, a lui Ghiță — Constantin Codrescu, neli-nistea și înstrăinarea Anei — Ioana Bulcă. În cadrele imediat următoare, ale dimineții, pulsează acut modulația incertitudinii. Văzute la lumina zilei, ne înconjoară cu răceala lor decorurile lui Nicolae Teodoru și Filip Dumitriu, iar aparatul pus în mișcare o descoperă pe Ana, la început neobservată, amorsată în prim plan, cu gîndul plecat în altă parte: imprevizibila tensiune dintre noii stăpîni ai hanului, în fața necunoscutului. Accentele se schimbă însă îndată radical, într-un al treilea timp, fals decontractant, prin tăietură de montaj bruscă, cu larma deocamdată pasnică a hanului reanimat de noii stăpîni și cu altă surpriză inchietaanta adusă în cadru prin retragerea insesizabilă a aparatului: prezența căprarului Pinte

„Nu din lăcomia îmbogățirii
se zbate Ghiță pentru câștig”



— Colea Răutu și a celorlalți jandarmi — semn complementar al terorii, neîmpins din filmele expresioniste tipice. În crescendo, se atinge amplitudinea maximă a spectacolului de interior, cu toate notele tari pe portativ, la apariția în cercul hanului a oamenilor lui Lică Sămădău, pe care nu-i văzusem la față în noaptea primei secvențe. Costumați de Florina Tomescu, Buză Ruptă (Benedict Dabija), Săila Boaru și Răut întrupează grotesc, în plină zi, noaptea din care vin, cu primitivitatea lor altminteri bonomă și surizătoare: teroarea și deriziunea ei, în aceeași imagine.

Ce ar fi, totuși, mitologic și baladesc în filmul de față?

Ar fi, mai întâi, „cadrul emanamente păstoresc al baladei” — chiar dacă aici turmele nu sînt de oi, ci de porci (filmul a refuzat de altminteri insistențele asupra acestei diferențe, văzînd turmele de la distanță). Important este ceea ce Ovid Densușianu, din care am citat mai sus, găsea comun în infinitele variante și tangente la „Miorița”, luptîndu-se cu simplificările artizanale sau idilice ale folclorului: „o dramă (...) de la munte”, în singurătatea specifică, cu „rivalitatea aparte” ce se naște cînd apar un al doilea sau al treilea, „cu episoade tragice, cu izbucniri de patimi în care vorbește toată puterea primitivității”, dar sînt active și „puternice reminiscențe din viața trăită în înfrățirea cu munții și în contemplarea cerului”. Realizatorul filmului a preferat de altfel, în locul cadrului natural al cîmpiei lui Slavici, orizontul ondulatului al dealurilor premontane, manifest „mioritic”.

Era de observat de la început, din noulă și din film, că Ghiță vine la „Moara cu noroc” în locul unui alt hangiu, care a murit aici, se subînțelege, nu de moarte bună. Cert este că narațiunea lui Slavici — Ilie și reluarea unui ciclu al vieții și al morții, foarte „cinematografic”: hangiu va împărtași ritualic soarta celui ce l-a precedat. Spre deosebire de Slavici

(și de asemenea, diferit de proiectele de scenarii literare), Ilie aduce în prim plan, de la primele cadre și apoi urmărește tocmai premoniția acestui destin. Dramatic și condensat liric, filmul se smulge din descriptivismul epic și se deschide exact ca balada arhetipală (doar cadrul plastic exterior — prima imagine, idilică, din versiunea Alecsandri — „Pe-o gură de rai” — e lăsată pentru mai târziu): apariția din primul moment a siluetei negre pe culmea dealului („Mări, se vorbiri/ Ei se sfătuiră”), urmată de semnalul nocturn al oamenilor Sămădăului la porțile hanului (anunțul amenințării, din capul locului, ca în baladă: „Ca să mi-l omoare...”), după care intervine, în claritatea dimineții (correspondent al cezurii de timp din baladă: „De trei zile-ncoace”), prin redistribuirea de roluri, lamentația „măicutei bătrîne” — soacra lui Ghiță căreia „gura nu-i mai tace”: „Cîmpia plină de oameni călări și oamenii ăștia nu-s buni”.

Pornit pe acest fir, Ilie lasă în urmă și „uită” fraza cu care Slavici își deschide moralizator nuvela, deși regizorul o citează el însuși în jurnal, ca un eventual motto („Ideea simplă a filmului: „omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit”). Oprindu-se la interpretarea „clasică” a textului literar, comentatorii premiei, iar după ei puținii și sumarii exegeți de mai târziu s-au străduit să creadă că aceasta ar fi efectiv tema filmului, că Ghiță e „Iacom de câștig” și „nu va reuși să se smulgă din mrejele banului”, cum am citit într-un text relativ recent. În realitate, ecuația filmului nu e deloc atît de „simplă” și datele nuvelei capătă alte funcționalități pe ecran: semnificantul e același, nu și semnificatul. În loc să fie obiect de acuză (în sensul „realismului critic” al secolului al XIX-lea) aurul adunat de noul hangiu e în film numai miza dramei. Banii sînt doar obiectul invidiei și rivalității fatale, materializarea „norocului” lui Ghiță,

dovada că el e „mai ortoman”, fără să aibă „oi mai multe”, nici „cai învățați”, ci doar acest loc primejdios, dar privilegiat, cu vad bun, care e hanul de la răsucru — și pe Ana.

Dealtfel regizorul însuși ne ajută să ieșim din clișee, nu numai prin părțile cele mai bune ale filmului, ci și prin opera sa critică și teoretică, edită și inedită, inclusiv prin numeroasele însemnări de jurnal sau pe foi volante, care au precedat și însoțit redactarea scriptului regizoral, după care s-a realizat filmul, printre altele adnotările de pe dactilogramele celor două scenarii literare scrise separat de Alexandru Struțeanu și Titus Popovici. Deși al doilea pe generic, contra alfabetului, îndeosebi textul acestuia din urmă îl incită mai des spiritul reflexiv. Subliniind pe una dintre pagini replica eroului, — **Eu trebuie să scot la capăt un lucru greu**, Ilie notează: „În asta nu se ascunde doar cupiditatea lui Ghiță (în altă însemnare, pe aceeași dactilogramă, scrisese cu creionul: — Nu din perversitatea îmbogățirii se zbate Ghiță după câștig” — n.n.), ci în primul rînd **hotărîrea crîncenă, disperată, de a se elibera de sub dominația și teroarea lui Lică**, de posibilitatea amenințătoare de a deveni complicele conștient și voluntar al crimelor lui...” (s.n.).

Cu rara sa intuiție a politicului în omenesc și artistic, cu înțelegerea efectivă a prerogativelor regizorului ca autor al filmului, Victor Ilie inițiasse inovațiile tematice și ideatice încă din faza elaborării a ceea ce el intitulează pe citeva foi volante „Ordinea progresiunii dramatice” — un preliminar „scenariu” (în sensul frantuzesc al termenului), care, ca și cel al unui Eisenstein la cunoscuta sa capodoperă, nu depășea dimensiunile a trei pagini.

Valerian SAVA

30 DE ANI DE LA PREMIERĂ

Nașterea unui film

— Față de antologia „Fascinația cinematografului”, realizată împreună cu George Littera, textele inedite ale lui Victor Ilie, pe care le dețineți, stimată Bianca Sofia Ilie, par mai numeroase, în special cele referitoare la Moara cu noroc, filmul celebrat

susți le-ar fi selectat probabil, cu exigență-i caracteristică, în cazul editării unei cărți. Uneori am în vedere și menajarea unor eventuale susceptibilități, dată fiind acuitatea unor observații și analize care, oricât de nuanțate, niciodată sentențioase, sînt ade-

știa că persoana respectivă nu-l agrează peste măsură, ba poate dimpotrivă — era teribil de obiectiv și acel om putea fi sigur că, la un necaz, va avea în el un aliat, bineînțeles fără să-și pună problema reciprocității și probabil că nici nu-și făcea în această



Romanticul sentiment al naturii: Victor și Bianca Sofia Ilie, la Hărman—Brașov, în timpul filmărilor pentru *La moara cu noroc*



Ovidiu Gologan, primul co

acum, la 30 de ani de la premieră.

Bianca Sofia Ilie: În primul rând, „Fascinația cinematografului” a fost un volum introductiv și am avut permanent în vedere o divizare a materialului, în așa fel încît o parte să rămînă pentru o altă carte. N-am renunțat la această idee și am speranța să o realizez, în aceeași colaborare cu George Littera. Cum ai remarcat, ar fi vorba neapărat de tot ce se leagă de filmul *La moara cu noroc*, de la primele însemnări și schițe scenaristice sau grafice, pînă la decupajul regizoral și notele de jurnal ulterioare premierei. Iar al doilea motiv pentru care m-am abținut să includ în „Fascinația cinematografului” unele texte e că m-am întrebat și mă întreb mereu dacă Victor ar fi fost de acord, dacă am făcut și dacă aș face bine să dau publicității niste gânduri intime, așternute pe hîrtie fără intenția de a vedea lumina tiparului, scrieri pe care el în-

vărate radiografiile ale modului de gîndire, ale calității sau deficiențelor lucrului, ale manierei de a conlucra la realizarea filmului și de a înțelege cinematograful sau viața în general. Mă conduc, în această reținere și după faptul că la noi în casă niciodată nu se vorbea ușor sau zeflemitor despre nimeni. Eu știu cît de mult îi iubea Victor pe cei cu care lucra, cu acea dragoste secretă, nemărturisită, dar efectivă și practică, cum știa să gasească ceva prețios la fiecare, cum nu accepta nici măcar să se aducă vorba despre defectul fizic sau de altă natură al unui om. Îi durea orice răutate și orice comentariu grăbit, nu voia să audă de așa ceva, te oprea din prima clipă: — Te rog, nu-mi place discuția asta, de unde știi că n-a procedat altfel, că n-a spus altceva, ori dacă n-a făcut-o dintr-un motiv anume? Totdeauna cînd venea vorba de cite cineva — chiar dacă

privea iluzii, nici în privința grațitudinii sau măcar a obiectivității, din cealaltă parte, în posteritate.

În laboratorul unui cineast-poet

— Dacă v-ați limita, de pildă, la ceea ce constituie documentele genezei filmului *La moara cu noroc*, ce ați fi de acord să revelați, în avanpremieră, din aceste inedite ale lui Victor Ilie, care sînt un bun cultural de interes general?

Bianca Sofia Ilie: Cred că e momentul, dacă nu să se reproducă integral, cel puțin să se ia act de existență, în manuscrise autografe, a primelor proiecte ale filmului, elaborate de Ilie în octombrie—noiembrie 1955, documente edificatoare nu numai pentru geneza operei, pentru diferitele ei etape, surse și contribuții, ci și

pentru modul cum înțelegea el raportul dintre literatură și film, modalitățile de adaptare a scenariilor pentru ecran, implicarea determinantă a regizorului în toate compartimentele de lucru, de la definițiile tematico-ideologice, ordinea, ritmul și accentele secvențelor, până la factura imaginii, muzicii, decorului și detaliile recuzitei, fără a uita, dimpotrivă, acordind o mare atenție, în multe texte, rațiunilor ce l-au condus în alegerea, îndrumarea și înșușirea formării actorilor pentru film și pentru rolurile în cauză.

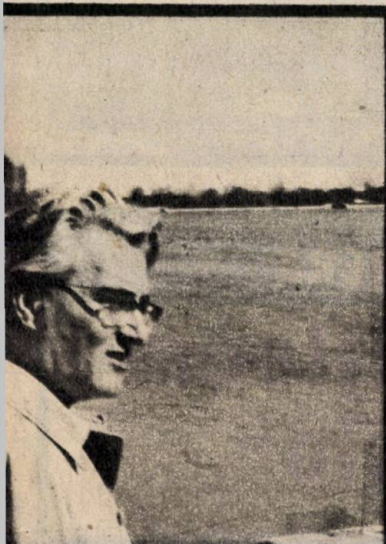
— Să comparăm primele propoziții din aceste trei manuscrise care privesc începutul filmului, genericul și cele dintâi cadre, în care apar, de fapt, motivele lui tematiche. Cu acestea începe „cartea” filmului, despre care vorbești, „carte” diferită de nuela lui Slavici și de cele două scenarii scrise separat de Alexandru Struțeanu și Titus Popovici, pe care, evident, Iliu le-a cercetat cu mare atenție — do-

o primă numerotare a viitoarelor secvențe sau cadre, începând de la indicativul zero, de la originea lucrurilor: „0. Cadru cosmic, pe generic. 1. Atmosfera locului cu renume rău, în scena de noapte cu vînt, apariția călăreților, se vorbește prima dată de Lică Sămădău. Prezentarea personajelor principale — Ghiță și Ana.”

A treia fază este pagina de deschidere a scenariului regizoral, decupajul definitiv în manuscris autograf, de data aceasta cu secvențele și cadrele numerotate de la A la Z — semn al aspirației lui Iliu spre integralitate. Este anticiparea, cadru cu cadru, detaliu cu detaliu, a începutului filmului însuși, așa cum a apărut pe ecran, dar textul are și o valoare în sine, de interes nu doar documentar, ci și literar-stilistic, bineînțeles nu în sensul „literaturizării”, pe care o combate mereu în diferite însemnări, ci ca scriitura cinematografică și gândire specifică. Este o mărturie manifestă, în cu-

„Ordinea progresiunii dramatice” în scriitura cinematografică

mai reținem, pentru moment, din întregul material al diferitelor carnete de însemnări, o singură idee definitorie pentru viziunea lui Iliu asupra filmului, a artei, a vieții, care ar fi ea?



orator al lui Victor Iliu



„La marginea mării...” — un film văzut dar niciodată realizat

vădă multe însemnări de pe dactilogramele ce le dețineți.

— Sint, se vede, trei variante, trei faze ale elaborării începutului filmului care poartă pecetea celui ce le-a gândit și le-a scris cu propria mînă.

Prima fază este eminentamente poetică, romantică de la primul cuvînt. E înția concretizare imaginativă a deschiderii viitorului film, această pagină în creion, datată „9 nov. 55” — o transcriere fără aliniată. „Începutul filmului: noapte. Bate vîntul în streșină, în obloanele grajdului, Șuieră vîntul prin ramurile copacului ars. La ferestrele hanului, mai sint bătute scîndurile în cruce. Moara scîrție. Bufnițele tipa. Niste călăreți se opresc din goană în fața circiumii. Fără să descalece, izbesc cu codriștea bîcicului în obloane. — Hei, e cineva aici?”

A doua fază e un pas spre decupaj, de unde și titlul acestei foi volante „Ordinea progresiunii dramatice”, cu

vînte, a propensiunii sale romantice, cu lait-motive poematice în scriitura (renunțăm în continuare la aliniate):

„A. 1. ext. Silueta neagră a unui copac ars se profilează pe cerul nopții. Bate puternic vîntul, agitînd ramurile crispate. Pan. vertical. pe niste tufe sălbătice mișcate de vînt. A.2. ext. cerul nopții cu nori în mișcare. A.3. ext. Pe drumul de țară, cu urme adînci de roți, trec vîrtejuri de praf. A.4. ext. O ramură desfrunzită, frămîntată de suflarea vîntului. A.5. ext. Un călăreț se apropie în galop de culmea dealului și se oprește brusc, întepenind ca o statuie. Vîntul îi suflă haina...”

Dragostea secretă a eroului

— Ne-am oprit la trei variante ale unui început de pagină. Dacă ar fi să

Bianca Sofia Iliu: E un simplu joc ce-mi propui, totuși, putem proceda oarecum la întimplare în această alegere. Iată, de pildă, o notă intitulată „Personajele pozitive”.

— În Moara cu noroc?

— Da: „Personajele pozitive ale nulei — scrie Iliu — sint Ghiță și Ana. Nicidecum bătrîna sau Lae”.

— La Slavici însă, tocmai bătrîna e un fel de rezonator, în timp ce pentru mai toți comentatorii Ghiță e un circiumar avid de bani, fără a mai vorbi de celelalte păcate capitale.

— Nu. Iliu continuă: „Ghiță este sincer și adînc convins că el acționează în felul acesta din devotament familial și dragoste pentru Ana. În ochii lui, dragostea puternică, vie, pentru Ana justifică totul”.

— Vă mulțumim.

Valerian SAYA



Cind totul este funcțional în cadrul:
Colecția Răutu, în rolul căprarului Pinteș

30 DE ANI DE LA PREMIERĂ

Regizorul în mijlocul colaboratorilor

„Niciodată nu venea în față...”

— **P**rima dată l-am văzut pe Iliu la probe. Stătea cu minile la spate, cu fața ușor înclinată și adumbrită, cu un zîmbet bun și discret. Era cu un pas în spatele aparatului, dealtfel nicio-dată nu obișnuia să vină în față, dintr-o modestie în care unii văd o efasare a personalității, eu însă sint convinsă că exprima o etică și o credință tenace în puterea gândului său, care nu avea nevoie de cabotinisme. Sub înfățișarea rezervată, era un om plin de poezie și farmec, pe care îl văd și astăzi într-un tablou ce trăiește pentru mine în culori pastel și linii estompate, deși regizorul era sever, minuțios aproape pînă la pedanterie, iar cu mine se purta mai degrabă aspru. Nu era poate foarte mulțumit cu ce reușisem să învăț în institut în singurul an absolvit pînă la data turnării filmului și cred că „rezervatul” și „ponderatul” Iliu a dat dovadă de o adevărată temeritate riscînd să mă

distribuie în rolul principal, pe mine care nu știam mai nimic, n-aveam nici un fel de experiență. Ceilalți interpreți și membrii echipei erau adevărați maeștri față de mine. Și totuși, aș spune că Iliu ne-a format pe toți, pentru rolurile pe care le-am interpretat, pentru ceea ce a realizat fiecare în sectorul său de lucru. Sigur că Ovidiu Gologan era un mare artist al imaginii, incomparabil prin știința lui de a portretiza, de a scoate din lumină efecte magice, de a face din fiecare cadru un miracol de expresivitate. Nu pot, de asemenea, să nu-l pomenesc pe Liviu Ciulei, regizorul secund, care am înțeles că mă recomandase lui Iliu pentru probe, fiindcă mă văzuse într-un spectacol studentesc la institut. Cred însă că filmul este deasupra sumei calităților și contribuțiilor fiecăruia, prin acel plus pe care l-a creat familia constituită sub egida regizorului, prin stilul unitar al întregului, în ciuda unor inegalități dintr-o partitură sau alta, dintr-un moment sau altul.

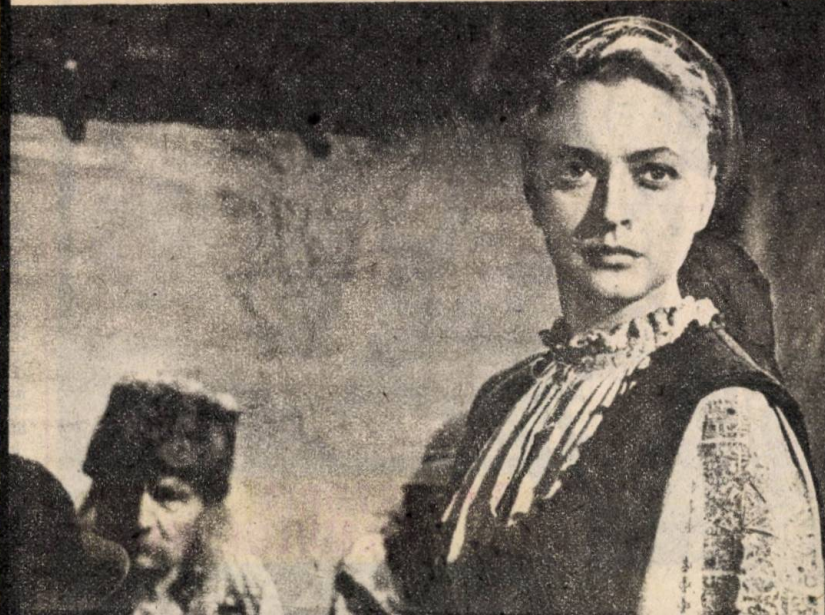
Mi-aduc aminte spectacolul de gală de la „Patria”. Știu și văd totul: cum eram îmbrăcată, poate prea specu-

los pentru vîrsta mea, cum am fost înfățișat de colegii de la studioul „Sahia” și cum ne-au făcut surpriza ca la sfîrșitul proiecției cu filmul nostru să prezinte subiectul de jurnal realizat în cele 90 de minute ce trecuseră de la festivitatea de deschidere. Dacă Cinemateca va avea buna idee să organizeze un spectacol omagial, în ianuarie 1987, la împlinirea a 30 de ani de la premieră, n-ar trebui să lipsească nici acest jurnal. Văzusem, înainte de premieră, panoul uriaș din fața fostei clădiri a Cîrcului de stat, vizavi de Universitate, cu chipul meu și al lui Constantin Codrescu și mi s-a părut că am să mor de emoție — o emoție vecină cu aceea a venirii pe lume. Nu mă știa nimeni înainte, atunci se năște...

Ioana BULCĂ

Cînd filmul se face „de la sine”

— Deși un om plin de idei, apt să le susțină cu cea mai aleasă elocință, Iliu nu vorbea mult, nu stătea fără rost în discuții. Venea pe platou avînd



Costum și personaj: schița Florinei Tomescu pentru Ana (Ioana Bulcă).

totul pregătit în caiet, cadrele desenate dinainte și chiar portretul frecărilor interpret schițat. Oricare dintre noi păstrează de altfel de la el cel puțin cite un asemenea desen. În plus, pe scenariul regizoral pe care-l scriesese și după care se filma, el decupa încă o dată secvența, fie în prealabil, fie în cursul zilei de filmare, cu compoziția ficăru cadru și schema de lucru pe platou, cu indicarea punctului în care se află aparatul și unghiul ațel cimpului de mișcare a actorilor în decor. Astfel, pentru colaboratorii săi — secundul, operatorul, asistenții și noi, actorii — totul era clar și filmarea decurgea, ca să zic așa, „de la sine”. Iliu părea că-și vede în acest timp de gîndurile lui și, din această cauză, pentru unii, trecea aproape neobservat. Iar în intervalul dintre două filmări, cînd se pregătea cadrul și se punea lumina, părea de-a dreptul distrat, citea sau își făcea de treabă cu vreun cuib de păsărele sau vreun trifoi cu patru foi, cum îi plăcea să descopere așa ceva prin iarba din jur. Dar asta nu înseamnă că filmul nu era și nu este al lui, de la primul la ultimul cadru.

Pentru mine, rolul pe care mi l-a oferit — deși nu m-a convocat el în-sus — la probă — a însemnat și înseamnă foarte mult. Prin Pîntea căprului, mă întorsesem în propria biografie, către adolescență, cînd am făcut liceul militar. Eram din nou în elementul meu inițial, în uniformă — știam s-o port, știam să port arma, știam să încalec, adică să călăresc, nu numai să mă țin pe cal. Îmi plăceau și ambianța și tenta de investigator a personajului: — „Noi bănuim pe toată lumea, îi zice Pîntea lui Ghiță. Asta ne e meseria!” Era apoi excepționalul operator Gologan, erau ceilalți membri ai echipei, decorul, construit și natural — hanul dintre păduri și mai ales partenerii de joc,

atît de bine costumați de Florina Tomescu. Toate și toți întruniți de un mare artist. Dintre ei, nu vreau să pomenesc decît pe regretatul Benedict Dabija, pe atunci cu fantastica, neverosimila lui sănătate fizică și spirituală, în rolul atît de suculent făcut de el, al unui biet paznic de porci. Era acest coleg al nostru, foc de deștept și spiritual, caustic, unul dintre punctele cele mai strălucitoare din amintirile mele de la **Moara cu noroc**. Alături de sentimentul pe care l-am avut la filmarea scenei finale, cînd arde hanul și se prăbușește în flăcări peste Lică Sămădău—Geo Barton, pe care eu trebuia să-l împușc. Dar, în ultimul moment, las arma, renunț la gîndul răzbunării, într-un gest care mi s-a parut și mi se pare că ține de un mod românesc de a fi.

Colea RĂUTU

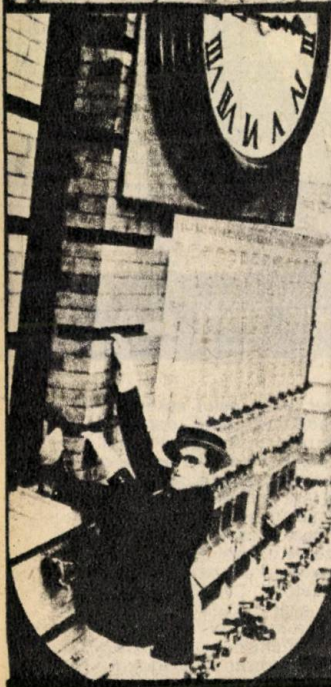
Național, european, universal

— Victor Iliu era un om înzestrat cu o cultură temeinică și o informație bogată, în multe domenii, cu deosebire în ceea ce privește cinematograful și artele plastice. Informația și înzestrarea sa cred chiar că erau mult mai însemnate decît lăsa să se vadă și, în orice caz, decît a apucat să le fructifice în filme. O personalitate completă, care nu se lăsa ușor descifrată. La prima vedere nu părea dintre aceia făcuți să-i anime pe alții, părea mai degrabă o bibliografie vivanță, bine organizată, cu un număr enorm de fișe, mereu adăugite, ordonate ferib, dar deloc rigid, fișe citibile parcă în ochii săi extrem de vii, sub un suris malițios dar și loial, cu ideile și oame-nii. Nu de puține ori am avut unele dispute în care, din punctul meu de vedere, nu s-a dovedit deosebit de flexibil. În general, spunea uneori oa-

menilor din jur, chiar celor apropiați, lucruri tari, adevăruri dure, dar fără brutalitate, vorbele lui aveau un halou al lor de tandrețe drămuță, rămîind mereu în sfera ideii, ca ale unui intelectual de aleasă extracție. Astfel a captat personalități atît de distincte, numai dintre acelea care au fost apte să se angajeze pe același drum dificil. Mă refer la regizorul secund Liviu Ciulei, la operatorul Ovidiu Gologan — cu care am avut discuțiile cele mai frecvente asupra soluțiilor plastice și îndeosebi a costumelor — regizorul asistent Mircea Muresan și extraordinara trupă de actori, de la cei din fruntea distribuției pînă la aparițiile din planul trei, dintre toți trebuind să-i amintim pe regretații Geo Barton și Benedict Dabija.

Astăzi, îi dau poate dreptate lui Iliu și în privința unor subiecte asupra cărora ne-am contrazis. M-a nemulțumit, de pildă, refuzul categoric și obstinat cu care mi-a împințat intenția de a o încălța pe Ana — Ioana Bulcă — cu opinci. Eu țineam mult la costumația autentică a tuturor personajelor din **Moara cu noroc**, pentru care am făcut nu numai studii pe teren și numeroase schițe, dar și achiziții de costume de la țărani din diferite părți ale Transilvaniei. Pe Ana o vedeam ca expresie a țărancii române din Ardeal și, după mine, ea trebuia neapărat să poarte un anumit fel de opinci. Iliu — nu și nu, a vrut-o în cizmulițe, ceea ce probabil corespundea unei idei proprii despre personaj și despre film, printr-o situare a narațiunii într-un plan pe cît de profund național, pe atît de deschis spre un orizont european și universal.

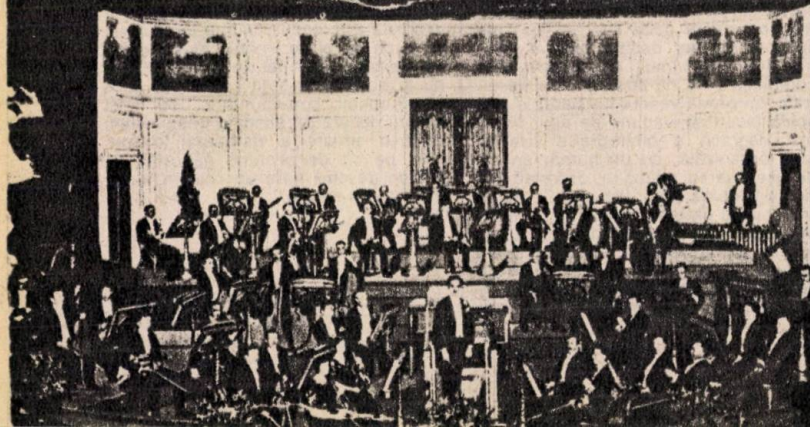
Florina TOMESCU



DIN ISTORIA FILMULUI MUT

**Un dirijor român în S.U.A.
aranjor muzical
a peste 1 000 de filme**

GREATER CALIFORNIA THEATRE CONCERT ORCHESTRA, LOS ANGELES, CAL.



Pare astăzi incredibil și totuși este adevărat: peste 1 000 de filme de cinematograf din S.U.A. poartă semnătura de aranjor, compozitor sau sincronizator sonor a muzicianului român Carli Densmore Elinor! De numele său vor rămâne legate lansarea peliculelor *Birth of a Nation*, *Ramona*, *Hearts of the World*, *The Great Love*, *Yolanda*, *Seventh Heaven*, *Janice Meredith*, *The Barrier*, *Little Old New York*, *A Daughter of God* etc. Ceva mai mult: bucură-te că Carli D. Elinor poate fi văzut astăzi în diverse filme artistice, în roluri de dirijor, alături de Benny Goodman, Deanna Durbin, Fred Astaire, Ginger Rogers, Eleanor Powell, Dorothy Lamour, Bob Hope ș.a. A condus orchestrele de acompaniament al premierelor absolute la New York, Los Angeles, Chicago, Philadelphia, Pittsburgh, Boston etc., colaborând cu Dean W. Griffith, Charlie Chaplin, King Vidor, Cecil B. de Mille, John Ford, Frank Borzage, F. W. Murnau, R. A. Walsh ș.a. Cînd am vizitat Biblioteca Congresului din Washington (1982), mi s-a arătat fondul de partituri și documente „Carli D. Elinor Memorial Library”, iar la Muzeul Cinematografiei din Los Angeles se păstrează o bună parte din moștenirea spirituală a acestui pionier al sincronizării muzicii cu imaginea cinematografică. Multe partituri ale filmelor clasice sînt deja microfilmate la Library of Congress, devenind istorie pentru cercetătorii de mine ai celei de-a șaptea arte. Cine a fost Carli Densmore Elinor?

Născut la 25 septembrie 1890 în București, Carol Einhorn (Carli Elinor) a studiat vioara cu Robert Klenck la Conservatorul de muzică și artă dramatică, printre dascălii săi numărîndu-se Alfonso Castaldi (orchestră) și Dimitrie Dinicu (muzică de cameră). Ultimul l-a atras în Orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii Publice (viitoare Filarmonică George Enescu), unde, probabil, și-a făcut ucenicia de instrumentist pînă în 1911. După această dată s-a stabilit în S.U.A., activînd ca violonist și dirijor al orchestrei *Philharmonic Auditorium* din Los Angeles. Cîteva fotografii ni-l prezintă pe tînărul muzician în orchestra Conservatorului din București alături de Alfonso Castaldi; apoi cu George Enescu și Paul Ochiai în SUA și, în sfîrșit, la pupitrul formației *Greater California Theatre Orchestra* din Los Angeles. Cu acest ansamblu simfonic, Carli Elinor a lucrat în 1919 și între 1921—1925. Perioada primului război mondial l-a purtat în Europa pe frontul de vest, îndeplinind funcția de translator de limbi română, franceză și germană pe lîngă trupele aliate. Luase parte la luptele de la Verdun (în ziua semnării armistițiului — notează un ziar din Los Angeles: — dl. Elinor se afla pe frontul de la Verdun, fiind martor la asalturile teribile care au pus capăt acțiunilor inamicului). Între 1926—1929, muzicianul român a îndeplinit funcția de director muzical al Teatrelor și cinematografeilor Carthay, timp în care a semnat și primele partituri la filmele sonore la casele *Fox-Film*, *Metro Goldwyn Mayer*, *Charlie Chaplin*, *Samuel Goldwyn*, *United Artists*.

La începutul filmului sonor, Carli Elinor trecea drept un maestru unanim recunoscut al genului Studio-

urile Fox-Film l-au numit director muzical (1930—1931), lansarea peliculelor *Surrender, The Spider, Transatlantic, Women of all Nations, The Yellow Ticket, East Lynn* etc. fiind legate de numele sau. Se pare că atinsese o carieră artistică și financiară spectaculoasă, dacă ne gândim că în 1933 și-a clădit un teatru-cinematograf la Santa Monica (California). Ultimii ani ai vieții l-au aflat pe Carli Elinor în miezul lumii cinematografului american. A murit la 19 octombrie 1958 la Los Angeles. Revista *Newsweek* din 3 noiembrie 1958 scria: „Carli D. Elinor violonist născut în România, care și-a început cariera muzicală cîntînd la vioară sub scena ecranelor cinematografice, dar care mai tîrziu a devenit directorul muzical al unui număr de peste 1 000 de filme de cinematograf, inclusiv *Birth of a Nation* a încetat din viață la Los Angeles”.

Presa epocii l-a socotit „cel mai cunoscut compozitor de muzică sincronă cu imaginea filmelor” de la începutul veacului nostru.



A început, ca și Enescu (în fotografie) vioara. Dar filmul l-a cîștigat definitiv.

O pianistă româncă lansează în Italia „instrumentul rege” al sonorizării filmelor

În deceniul 1920—1930 filmele mute erau acompaniate de pianisti și formații instrumentale ce animau imaginile de pe ecran, fie cu muzică originală, fie cu fragmente extrase din creația clasică și adaptate de acești „aranjori-interpreți” în funcție de acțiunea de pe peliculă. Inspirația, fantezia, dar mai ales, capacitatea de a schimba brusc muzica după succesiunea imaginilor de pe ecran, devenise o veritabilă „meserie”. Printre profesioniștii genului s-au numărat și o serie de interpreți români (Theodor Rogalski, Aurel Groveanu, Ion Vasilescu), unii cunoscînd o faimă internațională în Europa (Aglaiă Ionescu-Toscani și America (Carli Elinor). Costul ridicat al acestor interpreți pe de o parte, dar și nevoia de amplificare orchestrală a fondului sonor pe de altă parte, au determinat inventarea unui instrument-rege, puternic ca sonoritate, de tipul orgii, capabil să înlocuiască zeci de muzicieni și instrumente de toate tipurile, menit să acopere nevoile fondului sonor al filmelor de mare montare produse după primul război mondial. Așa s-a născut între anii 1928—1929 noul instrument **Orchestrale Barbieri**, lansat de firma italiană Paolo Vallino și minuit, în premieră mondială, de pianista româncă Viorica Teșanu.

„La 16 aprilie 1929 am fost angajată ca pianistă permanentă de către Societatea **Corvi e Semeraro** — ne scrie Viorica Teșanu — mai întâi pentru o lună de probă, scopul fiind lansarea unei invenții și îmbogățirea **piano-forte**lui cu sonorități de orchestră, denumit „**Orchestrale Barbieri**”, inovație brevetată și fabricată de un mare in-

dustriat, apoi pentru 15 micro-recitaluri într-o sală din incinta magnificului parc din Milano, unde avu loc **La grande Fiera** **Campeonaria Internazionale** (Marele tirg internațional) în anul 1929”. Așa cum menționa contractul, Viorica Teșanu susținea zilnic două recitaluri publice, fiind plătită cu 900 lire pe zi.

Împ de doi ani, noul instrument a fost prezentat la Roma (Palatul fermelor lui Dioclețian — Piazza dell'

Esedra), Padova (Casa Anelli), Veneția, Este, Rovigno, Monselice, San Remo, Rapallo, Nervi, Paris, Bruxelles, Londra etc., precum și în diverse cinematografe, unde înlocuia perfect o întreagă orchestră. Cum arăta și cum se manevra **Orchestrale Barbieri**? Avea forma unui harmoniu sau unei orgi, de diferite dimensiuni, fără claviatură, conținînd zeci și zeci de tuburi de metal, de lemn, mai largi, mai înguste, deschise, închise, cu ancie sau fără, corespunzînd registrelor orgii, fiind legate prin multiple fire electrice de corzile pianului. Pentru registrul grav erau pedale, acționate cu piciorul stîng, cînd cu calciul, cînd cu virful piciorului, iar bateria și instrumentele de percucie erau acționate cu piciorul drept... Suna ca o adevărată orchestră — preciza Viorica Teșanu — minuită de un singur om! Repertoriul? Reduceri pentru pian de pe uverturile lui Weber, Rossini, Suppé, Bettinelli, Musella, Mendelssohn-Bartoldy, valsuri de Chopin, **Carnavalul animalelor** de Saint-Saëns etc.

Invenția lui Don Angelo Barbieri a făcut „carieră” numai 2—3 ani, pînă la apariția și generalizarea filmului sonor. Din păcate, montarea instrumentelor necesita o armată de tehnicieni (electricieni, acordori etc.), tuburile sonore fiind plasate pe marginaliile ecranului. Tehnica virtuozului interpret al lui **Orchestrale Barbieri** se apropia de aceea a organistului, dublată însă și de imaginație artistică, spre a sincroniza permanent muzica cu pelicula cinematografică. Viorica Teșanu (născută în Bîrlad la 6 februarie 1900, elevă a profesoarelor Elena Teodorini și Carlotta Leria la Conservatorul din București) a apărut în fața publicului italian atît ca pianistă, cît și ca solistă de operă în perioada interbelică. După întoarcerea în patrie a activat intens la Conservatorul din București la clasa de corepetiție-opera, paralel susținînd și numeroase concerte și recitaluri. Totuși, prioritatea de a fi lansat noul instrument **Orchestrale Barbieri** i-a legat definitiv numele Vioricăi Teșanu de istoria cinematografului mut mondial.

A îmbogățit piano forte cu sonorități de orchestră... cinematografică



Viorel COSMA

Încercări de primenire

Documentarul,
un document al
vieții
care semnifică
noul
fiecărui moment

Ne-am obișnuit ca filmele „Sahiei” vizionate grupat, să creeze senzația de unitate. Da, pînă nu de mult prima impresie cu care rămînea după o astfel de vizionare era faptul că filmele seamănă între ele. Uneori pînă la imposibilitatea de a deosebi imediat după vizionare, două filme pe subiecte și teme diferite. Există, sau mai degrabă a existat sau mai exact se mai practică încă parțial un „stil Sahia”. Documentarul în general consemnativ (fapte revelatoare, realizări mărețe, oameni minunați) lucrat cu profesionalism evident; dar fără prea convingătoare încercări de a descoperi semnificativul dincolo de coaja lucrurilor, fără prea revelatoare reușite de a vedea și dincolo de ceea ce se vede. De cele mai multe ori importanța temei și valoarea subiectului, grăitoare prin ele însele, sînt lăsate să vorbească prin ele însele și astfel, filmele spun poate mult și important despre realitatea filmată, dar cu nimic mai mult sau mai important decît ar fi spus realitatea fără a fi filmată. E bine, e rău? După mine nu e suficient deși mulți dintre apărătorii „stilului” (atît mai tinerii care ni l-am însușit, atît unii mai vîrstnici care l-au practicat) vor replica, desigur, că documentarul este în primul rînd document și că avem nevoie de astfel de documente filmate despre azi pentru mine. Avem, fără discuție, nevoie de documente, dar nu cred că fidelitatea consemnării unei realități conferă, automat, filmului și **calitatea** de document. Căci este o calitate la care ajung doar filmele ce reușesc a pătrunde semnificația, sensul realității pe care o privesc, care reușesc a o interpreta conform cu datele ei esențiale.

Vizionarea unei selecții „Sahia”, azi, impune observația: documentarul românesc caută forme de primenire. Filmele sînt mai diverse, modalitățile de abordare (chiar pe subiecte răsăbordate) mai colorate și o astfel de vizionare în ansamblul ei creează impresia că ceva e pe cale să se schimbe sau că măcar încearcă să se schimbe. Cautarea este mișcare și are mai multe șanse de a afla ceva. Dacă nu sînt încă multe elemente care să anunțe noul — deși sînt și dintre acestea — există, în schimb, un alt fapt pozitiv și important: lucrurile ce se cer a fi comunicate astăzi, cu sensibilitatea acestei epoci cere și documentarul altceva și în alt fel exprimat. Că, deci, trebuie să căutăm mereu formule de primenire.

Într-o vizionare — să luăm la întîmplare, pentru exemplificare, filmele prezentate într-o gală destinată exclusiv documentarului, cum ar fi „Contemporaneia” — s-ar putea distinge o serie încă masivă de filme aparținătoare celui nou „stil Sahia” despre care s-ar putea vorbi.



O generație care spune: Da, sîntem altfel! E ceva rău în asta? (18 ani. Stop cadru de Sabina Pop)

Se încearcă, de exemplu, a se purifica această esențială componentă a spectacolului filmic, coloana sonoră ce ar trebui să fie responsabilă de jumătate din efectul artistic și care, din păcate, este foarte des neglijată, îngreunată cu muzici parazitare, multe și ineficiente și, mai ales, cu vesnicele noastre stufoase comentarii care în încercarea de a spune totul sfîrșesc prin a nu mai spune mai nimic, în orice caz nimic esențial. Nicolae Cabrel în filmele sale *Sentimentul unu* (imaginea Carol Kovaci și Liviu Georgescu) și *Cali de dimineață* (imaginea Carol Kovaci) încearcă o formulă sonoră în mare măsură inedită în care zgomotele sînt primul element al sugestiei, roșosindu-le cînd aluziv, cînd contrapunctic, acestea revelează, potențează, concretizează, metamorfozează, concentrează, sublimează, ceea ce imaginea și muzica (ilustrația muzicală Andrei Bretz) sugerează. În *Cali de dimineață* dincolo de tandrețea cu care aceștia sînt filmați, de atmosfera nostalgică și în același timp tensionată — o lumină aurie cerne timp și sentimente — frumos este gîndul regizorului, meditația sa asupra ideii de natură și natural, asupra comuniunii om-natură, asupra agresiunii pe care, deseori, o comitem asupra naturii. *Sentimentul unu* este un portret alcătuit mozaical în sensul bun al cuvîntului cum divers,

surprinzător, multilateral este acest artist, Sever Frunțu. Filmul pătrunde dincolo de superficial, în personalitatea artistului, selectează detalii din ambianța sa, izolează fragmente din lucrări, compune și recompune o lume, lumea artistului. Și un sentiment anume.

Și Ovidiu Paștina Bose pare preocupat de sentiment, iar ca sentiment un cristal izbutește să proiecteze personalitatea lui Ivan Patzaichin în univers și universal. Filmul e traversat de un fior straniu, m-aș hazarda să spun chiar un fior astral căci la Ovidiu Paștina Bose lucrul, obiectul concret își gîrde concretetea, se pulverizează. O limpezime și o forță și o simplitate (da, de cristal!) a mijloacelor de expresie. Ovidiu Paștina Bose vede nou, nou și foarte personal și acest film are zbor.

Iată și două filme asemănătoare prin aceea că ambele sînt portrete colective, dar diferite ca abordare: **Legende noi pe valea Argeșului** — regia Virgil Calotescu, referitor, la constructorii viaductului Topolog și **Tunelul** — regia Alexandru Gaspar. Munca la înălțime, e de un spectaculos vizual exploatat cu discreție și discernămint, eroismul acestor oameni ce edifică nu doar construcții ci și conștiințe, măreția lucrărilor impresionantă prin ea însăși, dar mai ales prin efortul uman le simți pulsînd pe

ecran cu fiecare gest. Dacă filmul lui Virgil Calotescu excelează prin tandrețea cu care acești oameni sînt priviți, **Tuneliștii** lui Alexandru Gaspar sînt filmați cu sobrietate și intenția vădită de a se pune accent pe duritatea, robustețea, greutatea acestei meserii bărbătești.

Sculpturile lui **Constantin Lucaci**, filmul a cărui regie o semnează Jean Petrovici, par a încerca să concretizeze legătura dintre cosmos și spațiul terestru. Un sir de plutiri inefabile, o sferă de imponderabilitate a metalului, acestea sînt, în filmul lui Jean Petrovici, sculpturile lui **Constantin Lucaci**. Încântătoare imagine a filmului semnată de Dumitru Gheorghe este o dovadă că un artist, făcînd un film despre un alt artist, poate merge în

întîmpinarea sensurilor operei plastice. Ie poate continua în expresie vizuală, poate reliefa ceea ce ar fi putut rămîne ascuns privitorului superficial.

Documentarist ambițios și pasionat, Pompiliu Gilmeanu adună cu meticulozitate proprie doar unui documentarist împătimit, fotografii, scrisori, documente, interioare sugestive, obiecte semnificative, secvențe de film sau relatări despre Liviu Rebreanu reușind să compună astfel **Romanul unei vieți**. Dacă **Romanul unei vieți** se evidențiază prin multitudinea mijloacelor folosite, menite a face prezentarea mai vie, mai variată, mai complexă. **Un fir lung cit 365 de zile** în regia lui Iancu Moscu, trăiește — dimpotrivă — prin simplitatea și economia mijloacelor utilizate. Elementul cuceritor

este atitudinea robustă, veselă uneori amuzată, alteori doar destinată a autorilor față de realitățile filmate (oile din imagine și efortul lor continuu de pe parcursul celor 365 de zile).

Mi se pare îmbucurător faptul că privind numai primele laureate din palmaresul unei gale de documentar „Contemporanea” se poate constata că fiecare film aparține unui alt stil, manierele de abordare sînt diverse și diferite, multe foarte personale, dar în ele s-ar putea recunoaște ceea ce, îndeobște, numim „tendințe noi în filmul documentar”. Tendința lui de primenire.

Sabina POP

Lumea văzută cu ochi de cineast

Piloții români și aeronavele lor, pe toate meridianele lumii

Ni s-a propus realizarea unui film despre activitatea transporturilor aeriene române. Formăm echipa: trei oameni.

Pregătiri, multe pregătiri, dar ora plecării mă surprinde cu bagajele nefăcute. Cămași, prosoape, ciorapi, ceai, aparatul foto, înghesuite în doua valize, fac deliciul motănelului care sare peste lucruri să-mi prindă mina, ori de cite ori mai adaug ceva inventarului. Nu știu cum, dar simt că pisicul ăsta e de vină! Îmi îngreunează despărțirea de casă! Da-te la o parte, fiară! Dar dojana n-are substanță. Animalul simte și sare asupra piciorului. Am să întirzii! Unde-mi sînt ochelarii? Sună cineva la ușă! E Misu. A venit exact la ora convenită. Chiar mai devreme cu cinci minute. Șofer de generație veche! Mă conduce la mașină. Mi-am cumpărat o haină ușoară, bună la filmare care mă apără împotriva frigului și caldurii, a ploii și a vîntului. Și un geamantan nu prea mare, dar încăpător. La aeroport constat că operatorul de imagine are o haină la fel, iar șeful de producție o valiză leit ca a mea. Toți cei trei membri ai echipei de filmare avem deprinderea deplasărilor pe care le reclamă munca de reporter. Un drum în ținuturi atît de îndepărtate, ridică însă o mulțime de probleme. Ipoteze și opțiuni privind necesarul de obiecte vestimentare, de alimente, de aparatură de filmare. Am cumpărat astfel lucrurile ca bagajele noastre să nu depășească la un loc 80 de kg. Sînt unsprezece valize și colete pe care le vom pritioci multe luni de zile prin toate aeroporturile lumii pe care aterizează avioanele noastre. Am început filmarea, evident, cu aeroportul nostru. Oțopeni unde am înregistrat decolări și aterizări de avioane cu echipaje românești venind și plecînd din și spre toate direcțiile. Colegul meu D.G., neobosit ca întotdeauna, se înhamă fără preget la cărat. Mai cu seamă aparătura și valiza cu pelicula se bucură de cea mai mare atenție din partea lui. Cel mai greu dintre toate este acumulatorul — sursa de



Trei oameni la drum: 11.000 km în față. Un scurt popas pe Aeropole.

lumină pentru filmările din cabina avionului. Primul drum pe care urmează să-l facem în vederea realizării filmului comandat studioului „Sahia” de către departamentul aviației civile s-a întîmplat să fie la Beijing. Fascinația Chinei operează asupra oricărui călător și noi nu facem excepție. Boeingul 707 care ne va duce în capitala Chinei pleacă la 21.30. Ne prezentăm comandantului G.T., un bărbat chipes ca un star. În apropierea noastră s-a așezat un chinez tînăr și o femeie cu un copil, călătorind spre Osaka. Chinezul zîmbește tot timpul și e gata de conversație. Spune că studiază muzica la Londra și că se duce să-și vadă familia. E nerăbdător să constată înoririle din țara sa. Chipul lui îmi pare cunoscut. Poate fiindcă europeanului i se pare că fiecare chinez seamănă cu oricare alt chinez. Îmi

impune respect cînd observ că vinul pe care și l-a ales de pe masă însoțitoare de bord nu este nici grasa de Cotnari, nici Cabernetul de Murfatlar, ci un Riesling de Jidvei E aproape miezul nopții. Zburăm probabil peste Istanbul, dar toată lumea este absorbită de masa de seară. Zăresc prin hubloul luminile Nicosiei. Apoi licuricii mirifici ai Bagdadului. Orașe și așezări cu nume exotice se succed cu regularitatea stațiilor de metrou. Pasagerii și-ma luat cite o pernă și cite un pled și se abandonează somnului. Scrutez întinericul prin hubloul și refac după hartă traseul cursei TAROM. Abadan și Siraz țînesc din noapte ca niște uriașe constelații. Siraguri de lumină galbene sau albicioase configurează străzile dormitinde la această oră. În dreapta mea îmi imaginez pustii de nisip al peninsulei Arabice. Ca

niște oaze îmbietoare, pîlcuri de sonde luminate feeric, îmi sugerează zona fierbinte pe care o străbatem. De-am putea filma de la o asemenea înălțime! Într-un tîrziu avionul face o vîlă largă și se îndreaptă spre răsărit. Abu Dhabi rămîne în urma noastră. La orizont cerul se luminează pe nesimțite. Primele raze se răsfrîng ca niște nimburi pe marginile celor două motoare aflate de partea mea. Undeva jos, prin neguri nedesluite, Marea Arabiei deschide navelor drumul spre sud. Ne îndreptăm, spre Karachi, gonind în întîmpinarea soarelui cu 900 km pe oră. Jos, la suprafața mării, e încă noapte. De la 10 000 m înălțime noi putem vedea însă ziua care vine. Răsare soarele, un soare roșu, urias, tîșnind din pămîntul îndepărtat al Asiei. Un spectacol măreț la care asistă de fiecare dată piloții din cabină. Planeta a devenit, deodată, mai mică, iar omul un Prometeu. Am

lul. Un bazar multicolor, atrăgător pentru spectacolul lumii. La ora aceasta de dimineață nu se prea îngheșuie cumpărătorii. Arunc o privire pe ferestrele mari ale aeroportului, spre orașul pierdut undeva, la 18 km distanță. Un șir lung de taxiuri libere așteaptă la coadă să ajungă în fața peronului central pentru a lua vreun client spre oras. Sînt mulți cei ce așteaptă să cîștige astfel cîteva dolari, dar foarte puțini cei apți să-i dea. Mașinile avansează anevoie și unii șoferi nu vor avea prilejul să facă nici măcar o cursă pînă diseară. Le-aș filma chipurile, dar nu fac parte din scenariul nostru. Ne întoarcem la avion trecînd din nou prin filtru. Cei doi grăniceri în uniforme verzuie din fața aparatelor de control descoperă centura de la briul operatorului nostru semănînd intradecăv cu o cartușieră. Colegului meu trebuie să le explice îndelung și să le demonstreze că este vorba de

lăm după cîteva minute de la plecare, pakistanezii au ridicat un mare baraj de regularizare. După două ore de zbor, un vis se configurează la orizont: șirul nesfîrșit al celui mai întins și mai impunător lanț muntos al lumii: Himalaia. De la Ind pînă la Brahmaputra, 2 700 de km de munți cu sute de vîrfuri depășind 6 000 m înălțime, cu cîteva zeci trecînd de 7 000 m și cu 14 piscuri semețe ce sfidează cerul la peste 8 000 de metri. Nici unul nu era escaladat în 1950. Începînd cu Annapurna (8 068 m) escaladată în 1950 și terminînd cu Hidden Peak, escaladat în anul 1958 toate aceste piscuri au fost cucerite în deceniul al șaselea al secolului nostru. Ceea ce mă face să conchid că există o vîrstă istorică pentru toate marile înfapturi ale omului. Traversăm o zonă muntoasă mai joasă, cu vegetație luxuriantă și pătrundem, în lumea zăpezilor veșnice. D.G. înregistrează din ca-



Și o altă
escală
europeană:
Madridul
cu
faimoasa
statuie
a lui
Don Quijote

ieșit demult din Marea Arabiei, dar jos încă nu se vede nimic. Ecran negru. În sfîrșit zăresc primul vapor navigînd prin ceața dimineții. După încă o oră de zbor planăm deasupra Deltei Indului. O delta austeră, în care nisipul se luptă cu apele și acestea cu nisipul prin care-și croiește stăruitor zeci de culoare spre mare. Cotim spre nord, traversăm cîteva orezării și aterizăm pe aeroportul din Karachi. Un „Boeing 707” — „Jumbo” al companiei Air France ne întîmpină pe platforma pe care ne oprim. În scurtul popas pe care ni-l îngăduie tranzitul coborîm, lîund cu noi și aparatul de luat vederi. Încercăm să filmăm cîte ceva, dar sîntem somați să renunțăm. Păcat! Aerogara din Karachi e o clădire impunătoare de dată relativ recentă. Săliile mari de așteptare, dispuse pe două nivele, se umplu de lume. În ușa magazinelor de suveniruri negustorii în costumele lor largi de bumbac, ne îmbie la cumpărături într-o engleză de culoare locală. Ne oferă statuete de jad, elefanți de ametist, sfîșnice de argint, ceasuri electronice și obiecte artizanale de tot fel-

sură de energie care alimentează aparatul Ariflex. Decolăm de pe aeroportul din Karachi și ne îndreptăm spre nord urmînd cursul Indului. Boeingul 707 se avîntă spre înălțimi pregătindu-se pentru asaltul peste Himalaia. Echipajul s-a schimbat. Ne prezentăm noului comandant, un bărbat cu părul argintiu, cu fața gînditoare, de poet. Ne vorbește de traversarea peste Himalaia în termenii cei mai avîntați. Doar trei companii aviatice din lume execută această traversare. Cea chineză, cea pakistaneză și compania TAROM. De sus urmăresc defilarea peisajului auster. Pămînt sărac, ars de soare, bătînd în tonuri cărămizii, albiu de riuri lipsite de apă și un fluviu binecuvîntat și totodată blestemat, de 3 180 km lungime, din care se adapă toate grădinile Pakistanului. Binecuvîntat pentru că aduce sevă pe pămîntul uscat și blestemat din pricina debitelor lui foarte variabile. Cînd apele din ploile musonice se întîlnesc cu cele provenind din zăpezile topite ale Himalaiei, nivelul său poate crește cu peste 7 m, inundînd totul în jur. La Sukkur, orașul pe care-l survo-

bina piloților citeva imagini ale Himalaiei. Radarul Boeingului mătură cerul lîmpede, prospectînd zările pînă în Hinducus Pamir și Tibet. Zburăm la 11 000 m înălțime. Este o zi cu vizibilitate excepțională și privirea poate cuprinde acest tînut halucinant pînă departe, peste 300 km. Piscurile sînt acum aproape, înfățișînd privirii cornișe strălucitoare de gheață, curgeri împietrite de ghețari, platouri cu zăpezi eterne. Caut cu privirea încercînd să localizez măcar un vîrf cunoscut din cărți și deodată ochii se opresc pe un masiv ce domină tînutul. Este Nangă Parbat, al nouălea vîrf al lumii (8 126 m) dar cel care a făcut cele mai multe victime între culezătorii alpinisti. Din 1895 de cînd a început asaltul acestui masiv și pînă în 1953, cînd Hermann Buhl, alpinistul din Innsbruck a ajuns pe vîrf, 31 de oameni și-au dat viața pentru acest vis. Aparatul meu cu diapozitive color țacăne fără încetare. Reperez cu emoție curgerea Indului pe fundul văii, aproape de locul în care marele fluviu face virajul său brusc, spre sud. Culoarul de zbor al aeronavei noastre

traversează o linie la granițele înmăruncheate, abia vizibile pe hartă ale Pakistanului, Afganistanului, Uniunii Sovietice, Chinei și Indiei. Probabil că niciunde în lume nu se poate întâlni o aglomerare de hotare mai mare ca aici. Ne aflăm într-o lume a superlativelor; cele mai înalte piscuri, Godwin Austen din masivul Chogori — 8 611 m, cei mai mari ghetari montani din lume (Siaken, 1 150 km² sau Baltoro din Karakoum), cele mai înalte trecători (Muztag — 5 781 m), cele mai înalte podisuri (Tibet, cu o medie de înălțime situată între 4 000—5 000 m). Imaginile coamelor taioase de gheață și a cornişelor sint atât de clare încât îmi pare că aş putea să recunosc pe ele un prieten urcat acolo. Pasagerii s-au lipit de hublouri fascinați de acest spectacol. Întreaga traversare durează aproape o oră. De fapt munții nu se isprăvesc nici o clipă. Ieșim în Tibet, flancați de lanțuri muntoase cu virfuri ce depășesc 7 000 de m. În stînga Pamirul, cu virful Congur, iar spre sud-est Tibetul propriu zis, cu virfurile Mustag și Ulug Mustag. Abia într-un tîrziu intrăm în depresiuni. Dune de nisip și mici așezări de păstori, marginile de coline aride, lipsite de vegetație. Zburăm pe traseul vechiului drum al mătăsii. Mai avem două-trei ore de zbor. Tînutul devine ceva mai puțin auster. Zăresc curînd, în depărtare, cursul serpuitor al unor mari fluviu. Se înnoptează. Chinezul de lingă noi este la fel de jovial. Fredonează un cîntec. Femeia cu copilul care merge la Osaka nu are nici un fel de complex al unei asemenea călătorii. Face acest drum cu liniștea deplină a unei navetiste. De la Beijing va mai parcurge un drum de șase ore de zbor, prin Singapore. Ne apropiem de capătul călătoriei noastre de 11 000 de km. Avionul a început să coboare. Undeva, spre sud, zăresc luminile unei mari așezări. Peste cîteva clipe vom ateriza pe marele aeroport din Beijing. Dar peripeliul nostru prin orașele și aeroporturile lumii abia începe.

Titus MESAROS

Patima pentru film

Proaspăt absolvent, am primit de realizat primul subiect de „jurnal”, la Studioul Sahia, subiect inteligent, conceput de documentaristul de vocație Ion Moscu, atunci redactor șef al jurnalului de actualitate. Subiectul era trezirea primăverii după marea viscol din '54. Filmez curgeri de ape, vibrații de lumină, schimbări de forme și culori, mișcări omenesti vădînd primăvara, adun mult, prea mult material, excelent filmat de colegul meu operatorul și totuși... nu pot începe montajul. Un chin imens mă cuprinsese, data ieșirii jurnalului era, desigur, fixă, și eu nu puteam să mă adun. Mă perpeleam în holul de la „Sahia”, unde și acum îmi pierd pașii și fierbind de angosa iminenței unei formulări necesare, dar pe care o simțeam brutală. Il aud ca în vis pe operatorul Francisc Toth, mare vîntor de imagini, povestînd cum a filmat pentru plăcerea lui o barză ce clămpănea din cioc a primăvara. Și Feri Toth imita barza: Tac-tac-tac-tac! În secunda aceea sindromul cinema s-a declanșat. I-am cerut cadrul, generos mi l-a oferit și acel clămpănit ritmic al ciocului berzei (un cadru în sine foarte frumos, expresiv) a constituit nucleul formal, ritmic al organizării curgerii pur filmice a montajului dînd sens poetic acelei primăveri de pe ecran. Subiectul a fost dealtfel editat ca act suplimentar al jurnalului, fapt

Experiența vieții și a artei nu se pot despărți

fără precedent și nici repetat. Nu era decît o mică particică de cinema, dar reușita sa efemeră mi-a dat curajul ca în **Bogății ascunse**, primul meu documentar, să continui exprimarea prin ritmurile de forme mereu în mișcare, în curgere. Prinziind curaj, în **Bucureștii-orășii** înfloriți construiesc secvențe întregi bazate pe structura montajului compozițiilor dinamice în curgere, transformare, formulă revelatoare de sensuri indicibile altfel, pe care unii le-au numit poetice. În special secvența furtunii și a ploii de vară pornea de la ritmica vibrației în briză a unor mici flori, se dezlănțuia cu ritmica spargerii primilor stropi pe asfaltul fierbinte, urmînd în zbuciumul crengilor, averselor de ploaie și al frămîntării naturii întregi și culmina cu zbaterea unor imense dalii trecînd în curgere montajistă de la alb, galben, tot spectrul, pînă la negru și exploda cu trazețele norilor negri ce se vor risipi la apariția unei raze. Ploaie de vară? Nu, nu era numai o ploaie de vară... era sindromul cinema care de atunci, nu m-a mai părăsit, m-a obsedat permanent... Ajungînd la festivalul de la Edinborough cu acest film vîd la Londra, la National Film Theatre, **Louislana Story** de Flaherty. Tîm minte vîd marea fluviu, un băiat într-o barcă, poezia nostalgică a unei naturi respectate de artist, dar ceea ce tîm minte perfect, mai clar decît Piccadilly-Circus este secvența forajului montajul de curgere halucinantă a mișcărilor devenite estetice prin perfecțiunea mișcărilor unor muncitori manipulînd lanțuri, cleme și clești (termeni pe care-i cunosc bine acum și-mi sînt dragi, pentru că azi fac și filme de protecția muncii) și toate aceste secvențe antologice într-o curgere de cinema, de adevărat cinema. Stăruia încă în mine această curgere ritmică, impletită cu un sentiment de admirație pentru nobletea muncii, cînd, facînd o prospecție într-o uzină am văzut, în mic, ritualul turnării oțelului incandescent... Am fost fascinat și l-am solicitat lui Paul Anghel un scenariu despre oțelari. Așa am realizat **Aproape de soare**. Revăzînd de curînd filmul la cinemată, perfect detașat, mi-au plăcut scenele de turnarea șarjelor filmate „pe viu”, în oțelărie, scene de o potență expresivă pe care numai respectul și prețuirea muncii puteau s-o genereze. Aceste secvențe le-am reeditat în scurt metrajul **Flăcăul și focul**. Experiența vieții și a artei nu se pot despărți. Între documentar și film artistic, „sindromul” nu face diferențiere.

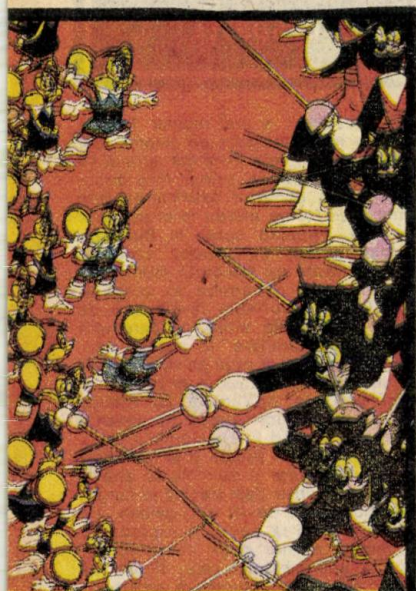
Savel Stîlopul

Anotimpurile
vieții și
artei,
într-un poem
pentru
toate
anotimpurile



Animația și creatorii ei

Cu verva marilor comedii burlești



**Fantezia gagului,
arta mișcării = cheia
succesului Mușchetari-
lor lui Victor Antonescu**

În desenul obișnuit, o linie exprimă doar sugestia unei mișcări-practic ea rămâne în stare de inerție.

Cel care mișcă o linie, cel ce o scoate din starea de inerție și o însuflețește este artistul animator. Prin mișcarea liniei, el trebuie să spună ceva, să exprime o stare de liniște sau de neliniște, de tensiune sau de destindere, de bucurie sau tristețe. Cel ce gîndește și pune în relație desenele unui film este tot animatorul. Datorită lui, desenele capătă viață și, prin mișcare, personajele filmului își definesc caracterul. Există o calitate a invenției plastice și a nervului animației. Un virtuoz în această artă este Victor Antonescu. El a pătruns adînc în lumea tainică a mișcării; pentru el fiecare deplasare pe oglinda ecranului are o semnificație și exprimă o stare sufletească, o idee. În desenele pe care le animă, nu imită, nu decalchează mișcările din realitate, ci inventează noi gesturi caracteristice pentru fiecare personaj, pentru fiecare scenă a filmului. E făuritorul a mii de personaje de o expresivitate deosebită, mișcate într-un univers fascinant. Totul joacă în acest univers de o vivacitate nebună, datorită unui talent și unui profesionalism impecabil. Regizorul orchestrează cu succes

grupuri de personaje (vezi celebre dueli dintre mușchetarii-soricei și motanii din garda cardinalului), cu o alternanță de ritmuri ametoitoare, țîșnite din tradiția comediei burlești. La Victor Antonescu decorul e „mai neutru” decît la alți colegi desenați, tocmai în intenția de a lăsa personajelor libertate nelimitată de acțiune. Chiar atunci cînd folosește mișcarea ciclică, repetată a gesturilor și atitudinilor unui erou, el o integrează

losiți cu succes în sensul aceleiași finalități.

Dintre realizările sale de excepție, sînt de reținut **Greierile și furnica** — gîndit caledioscopic, cu o mișcare vioasă și inventivă, **Stejarul și trestia** — cu o animație elegantă, neliniștitoare, **Somn agitat** — imaginat cu umor de calitate și ritm antrenant, **Asediul** — o adevărată mostră de virtuozitate în mișcare. Pe lîngă serialul **Cel trei mușchetari**, Victor Antonescu a realizat primul film românesc de lung metraj în desen animat — **Robinso Crusoe**, impresionant prin pitorescul atmosferei și verva mișcării.

La toate aceste calități de scenarist, desenator, animator și regizor, se mai adaugă harul didactic. Poate nimeni nu a făcut mai mult decît el pentru a comunica învățături și cunoștințe despre arta animației celor interesați să îmbrățișeze această profesiune. La cursurile de inițiere în arta mișcării, transmite cu generozitate, tact și disciplină pedagogică, elementele esențiale ale artei noastre. Mulți dintre fosti săi elevi îi sînt astăzi colegi care continuă și desăvîrșesc cele învățate de la el. Cu aceeași dragoste, se ocupă de îndrumarea cineaților, în cînecluburi, în cadrul taberelor de inițiere și la întîlnirile de lucru.

Prețuit în țară și peste hotare, recompensat cu numeroase premii, el a reușit să se impună în arta animației ca o personalitate cu un stil de neconfundat. Fostul maestru al sportului și campion național de tir a devenit acum maestru al animației și continuă să „întească” cu măiestrie ecranul cu imagini făurite cu fantezie și virtuozitate.

Ion TRUICA

Culorile fanteziei pentru mărgica albastră

În peisajul filmului românesc de animație **Luminița Cazacu** aduce o notă de lirism autentic. Filmele sale, fie că se adresează copiilor sau celor maturi, sînt străbătute de o undă poetică, senină. Au candoare, puritate, gingășie. Limbajul cinematografic folosit, deși divers de la un film la altul, e dominat de două trăsături specifice: pictorialitatea imaginii și caracterul armonios al coloanei sonore. Sensibilitatea pictoriei transpare în nuanțe, în detalii de o mare inventivitate regizorală. Culoarea este una din calitățile filmelor sale, culoare gîndită decise, frumos armonizată, în tonalități rafinate. Formele cromatice au în filmele sale o funcționalitate dramatică precisă, fiecare ton fiind sugestia unui

sentiment pe care trebuie să-l transmită atît personajele cît și elementele de decor.

Pentru adulți, **Luminița Cazacu** a realizat serialul **Condiția Penelopei** care s-a bucurat de un real succes datorită calității umorului, a ironiilor fine, vervei narațiunii. În episoadele acestui serial, gagul subtil, ironia se concretizau în imagini prin aducerea într-un context modern, a unor simboluri ale lumii antice: capitelul a devenit coafura Penelopei, Venus din Milo și-a parasit brațele trăbuind în gospodărie; cariatidele și-au uitat menirea pentru că sprijineau un templu al bărbaților; trecerea timpului e marcată prin scurgerea unor scene întregi printr-o clepsidră. Comentariul spiritual a beneficiat de aportul inter-

pretativ al unor mari și regreți actori Toma Caragiu și Octavian Cotescu. Personajele și decorul serialului **Condiția Penelopei** conțin sugestive elemente decorative ale culturii grecești: orele capitelurilor compun coafurile; canelurile coloanelor se regăsesc în drapajul tunicilor; decorațiile ceramicii clasice în decor; culoarea albă a personajelor aminteste de coloanele clasice detașându-se de fundalurile de un roșu pompeian.

„Eroul” care cucerește publicul de toate vârstele: Pin—pin

În filmele pentru copii Luminița Cazacu este preocupată de un limbaj plastic accesibil și atragător, de alternarea acțiunii trepidante cu momente lirice tandre și, în mod special, de introducerea în acțiune a unor elemente de fantastic, de fabulos. Strădania de a găsi forme noi de expresie se concretizează în tehnicile de lucru



Grație, candoare,
umor tandru, definesc
profilul artistic al Lu-
miniței Cazacu

foarte diferite: carton decupat și împletirea filmărilor reale cu cele de desen animat, în **Bună dimineața, povești și Cine a pierdut o girafă**; pictura în ulei pe acetofan și porțiuni de animație computerizată în **Balada pentru mărghita albastră**; desen animat clasic conceput pe baza unei coloane sonore sugestive și bine închegate — pentru ca **Aventurile lui Pin-Pin** — din care a și prezentat cu succes primul episod să constituie un musical cu momente de desen și cu cîntece anume scrise, ce presupun descifrarea migăloasă, pe fotograme, a muzicii și a comentariului, în vederea realizării animației. **Aventurile lui Pin-Pin** încep de la pinguinul aflat la delfinariul din Constanța filmat pe viu, în generic, și transformat în personaj desenat și animat pe parcursul celor opt episoade ce vor constitui lung metrajul final. Versurile cîntece-
lor semnate de Constanța Buzea pe muzica foarte inspirată a lui Ion Cristinoiu, interpretate de Valeria Ogașanu, dau glas micului personaj.

Prima confruntare cu publicul a confirmat că Pin-Pin a un personaj simpatic și îndrăgit. El a obținut cu primul episod **Reprezentăția**, la Festivalul filmului pentru copii de la Piatra Neamț, 1986. Marele premiu al juriului și adeziunea entuziastă a copiilor.

I.T.

Albul candorii și înțelepciunii

Între nostalgia zborului și fascinația meditației.

Un clovn alb precum o pasăre de vis, se înalță pe propriile-i picioare alungite asemenea plopilor, pentru a cuprinde lumea arenei. Trucului „papainoagelor” clovnul cel mereu îngîndurat îi opune înălțarea — nu fără caznă, banuim — creșterea în propria ființă. Clovnul cel alb mă îndeamnă să mă gîndesc că nu altfel și-a pus la cale arta filmului timp de douăzeci de ani, însăși autoarea, Liana Petruțiu, în a cărei creație nici cel mai cursurgiu privitor nu ar putea depista urma vreunei dintre ticurile tolerate ale animației. Convențiile îngăduitoare, oricît de simpatice ar fi ele, sînt înlăturate de convențiile mai harnice, poate mai puțin lesnicioase ale obsedantului recurs la cultură. Sentimentul unificator al acesteia, domină filmele Liane Petruțiu, recunoscut, deopotrivă, în invocarea universului culturii populare, în demersul punerii de acord a strategiei picturale cu îndrăznelele animației și, nu în ultimă instanță, în nostalgia unei sensibilități intens marcate de exercițiul meditației.

Libertatea atît de profitabilă a genului are sens și demnitate în măsura în care jocurile fanteziei nu exclud un anumit coerent program: elementele universului imagistic popular nu sînt pretexte decorative ci chiar materialul construcției, căci — iată — desenele personajelor inspirate de basmele lui Creangă, **Punguța cu doi bani** sau **Fata babel și fata moșneagului** amintesc de măști teatrului popular din Bucovina sau, în chip cu totul insolit, de tradițiile xilografurii ardelenesti. Încă de la debutul său, în 1966: **Hal la circ**, cu acele încîntătoare capete de copii pictate pe pietre de mare, unele motive ale scoartelor și ceramicii, păsări, căluți deveneau „personaje” și, tot atunci, unele dintre ele prefigurau o aspirație irepresibilă a eroilor autoarei: învingerea spațiului, zborul. La semnalul unei baghete magice pasările din **Hal la circ**, „evadează” din covor, bănuiala unei lumi fără opreliști împinge cucu-cu-arc din **Povestea micului cuc** să se smulga din mașinăria sa, după cum cine știe ce nostalgia poartă alba faptură din **A fot odată un**

clovn, instalată pe o pălărie care poate fi și luna deasupra unui sat. Cu alte cuvinte, personajele „ies din povești” în spiritul atît de modernei complicități cu spectatorul și, din curiozitate sau din dor-de-ducea intra în altă poveste, care nu mai este numai a lor, ci și a noastră. Nu întimplator, probabil, în mai toate filmele Liane Petruțiu, chiar și în cele mai candide, cum ar fi **Poveste cu buline** sau **Cine a găsit vise frumoase?** funcționează un joc al plecării și al întoarcerii, al pierderii și al regăsirii, fie că este vorba de... bulinele unei gîrgărițe (sîntem în lumea animației!) sau de visele unei fetițe.

Pentru artiștii adevărați „copilăria”, mai ales ea, este un joc cît se poate de luat în serios. Cum atît de pertinent remarca o comentatoare a semnificațiilor picturale ale filmelor artistice, albul clovnului, atît de stăruitor citat în acele rînduri nu este al inocenței. „Este albul-dens al înțelepciunii”.

Magda MIHĂILESCU

Rafinament plastic, asimilînd creator spiritualitatea artei populare: Liana Petruțiu



În cea de-a
trecuta ediție
a „Revistei”
scrise de
cititori veți găsi:

●
„Cronicle” la „Noi,
cei din
linia întâi...”

●
Paginile
debutanților
sau o altă
toamnă
a bobocilor

●
„Cronicle”
unor filme
controversate

●
„Cinemateca”
din scrisori...

Viața
cinefilului

●
„Cititorii
și revista
„Cinema”...

●
Rubrica:
„Am
zîmbit la...”

precum și un mare nu-
măr de fotografii ale
unor actori și actrițe,
români și străini, ce-
rute de corespondenții
noștri care sînt și auto-
rii „explicațiilor-foto”

A man in a brown suit and hat is smiling and holding a camera. The background is a blurred outdoor scene with trees.

**Revista
spectatorilor
care nu sînt
numai
spectatori**
ediția a III-a

Pe prima pagina: „Noi, cei din linia întâi“

● „Aș dori să-i felicit pe cei care au realizat filmul **Noi, cei din linia întâi**. Va mărturisesc sincer că este cel mai bun film românesc pe care l-am văzut inspirându-se din evenimentele celui de-al doilea război mondial. Am vizionat aproape toate filmele realizate de Sergiu Nicolaescu, dar nici unul nu m-a făcut să trăiesc atât de intens întreaga acțiune... Cred că frumusețea filmului constă în aceea că eroii folosesc cuvinte și gesturi banale de fiecare zi, gesturi pe care le facem sau le-am putea face toți. Nu numai asta înfrumusețează acest film ci și frumusețea suferințelor a eroilor lui, eroi deloc supraoameni care ar ști tot ce se petrece când și cum, care nu ar greși niciodată, scăpând cu bine din toate împrejurările, ci oameni obișnuiți, oameni ca oricare dintre noi, oameni care nu excelează decât prin frumusețea și căldura sufletului lor. Horia Lazăr este un erou pozitiv, nu un „super“ ci un locotenent poate mai mîndru pentru că este fiu de țaran și a reușit „să ajungă mare“, dar în fond un tânăr cu suflet de aur, un tânăr pe care tatăl său nu ezită totuși să-l palmuiască atunci când e beat. Curajul lui nu este nebușesc, din dorința de a fi remarcat ci pornește din teama lăuntrică pe care o încearcă fiecare în fața unor acțiuni ce se pot solda cu moartea celor ce iau parte la ele. Treptat însă, curajul va crește, odată cu acomodarea lui Horia cu camarazii săi, odată cu creșterea încrederii în sine, dar mai ales odată cu gestul tatălui său care-i demonstrează că ține la el oricît de dur s-ar purta. Scena cea mai emoționantă, scena care încununează tot ce-a clădit cu mîgăla regizorul, nu este nici clipa în care Horia renunță la răzbunare, nici scena în care generalul Marinescu își vede distrusă ultima legătură cu amintirea soției ci aceea în care un soldat, nu contează cum îl cheamă, el poate fi oricine, întinde o bucată de pîine copiilor și oamenilor flămînzii din Budapesta. În această scenă, frumusețea suferințelor aureolează chipul soldatului simplu, al cărui nume se poate pierde în timp, dar al cărui gest va rămîne mereu în mintea celor ce l-au văzut, ca o punte peste timp și între suferințe, așa cum gestul necrutător al unui soldat german rupe legătura ce se crease între oameni, amintindu-le că în război unii oameni au devenit fiare. Întrebarea mută pe care

o adresează ochii mortului celor care au rămas, strigătul copilului care rămîne singur pe lume după ce s-a atașat de alții oameni, întrebarea Silviei — „dacă războiul s-a terminat, de ce nu se predau?“ — uimirea și groaza copiilor subliniază aceeași simplă întrebare: de ce? Această întrebare este, de fapt, mesajul de pace al unui film, singurul — din cîte am văzut — la care publicul nu s-a ridicat în picioare înainte de a se aprinde luminile, singurul la care spectatorii au rămas în așteptare. Ce poate fi mai frumos?“ (Angelica Curișcă - str. Serg. Nic. Grindeanu 70, bl. C2, sc. A et. 10, apt. 43, Constanța)

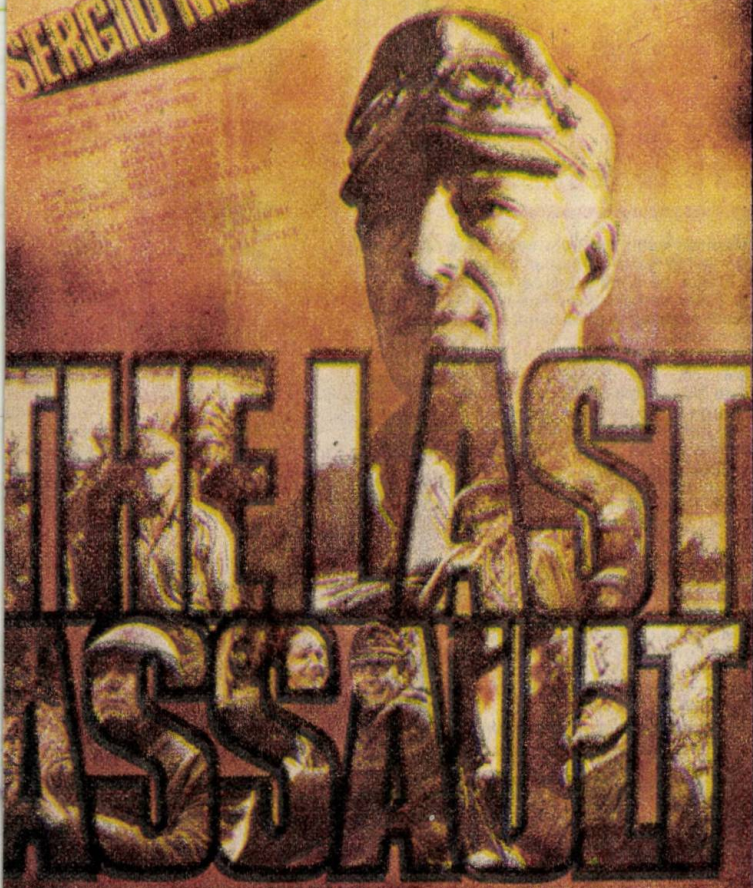
● „Nu mă folosesc de obicei de superlative, totuși **Noi, cei din linia întâi** m-a părut extraordinar, începînd de la interpretare și pînă la realizarea fiecărei scene... Am avut plăcută surpriză că constat că sala era mai mult decât plină și că publicul, alcătuit în special din tineri, a apreciat cum se cuvine producția românească, primind-o cu entuziasm. Și aveau de ce, credeți-mă...“ (Mihaela Ionescu - str. V.I. Lenin, 70, Piatra Neamț).

● „Solid, dens din punct de vedere ideatic, cu dialoguri și replici vii, percutante, scenariul lui Titus Popovici i-a oferit lui Sergiu Nicolaescu caractere deosebite, extrem de aștănte pentru spectator. Războiul antifascist, cu întregul lui cortegiu de întâmplări tragice, este prezentat nu atât prin prisma bătăliilor, cît mai ales din unghiul acelor oameni care l-au trăit zi de zi; în centrul narațiunii cinematografice strălucește interpretarea plină de aplomb al lui Valentin Uritescu, dominînd „sectorul filozofic“, după cum o spune el însuși, poreclit „Sapte-Schopenhauer“ de către superiorii săi, cu maxime la mai tot pasul: „Ori sperî, ori disperî și atunci mori mai repede“... Generalul Marinescu, un alt personaj-cheie al filmului este adus pe ecran de Sergiu Nicolaescu — fie că interpretează un comisar, un procuror, un căpitan sau un general, ca în cazul acestui film, Sergiu Nicolaescu este întotdeauna cuceritor. Eroii săi au vocația de luptători, sînt ambițioși, tenaci, curajoși. Anda Onesa interpretează o tînară studentă în medicină cu sensibilitate și tandrețe, dar nu pot să nu observ că e cam monotona de la un rol la altul. Distribuția e bine gîndită pînă și în rolurile secund-



...regia: Sergiu Nicolaescu — și prin asta am zis că filmul e foarte bun“ (Colea Cuciuc)

A FILM BY
SERGIU NICOLAESCU



...după părerea mea, Noi, cei din linia întâi constituie realizarea de vîrf a cinematografului noastre în anul 1986" (Marga Gavriliță)

dare. Noi, cei din linia întâi e o realizare de mare anvergură, pe un scenariu magistral al lui Titus Popovici și mai ales, un film de și cu Sergiu Nicolaescu. După părerea mea, acest film este momentul de vîrf al actualei stagiuni cinematografice. Sint, există voci care dau întietate Întunecării lui Alexandru Tatos, dar acolo m-a entuziasmat doar imaginea semnată de Calin Ghibu" (Marga Gavriliță loc. Corod, jud. Galați).

• Noi, cei din linia întâi — regia: Sergiu Nicolaescu, și prin asta am zis că filmul este foarte bun. Este un film cu bărbați și despre bărbați, dar parcă ar fi trebuit mai multe sanitare Sarea și piperul filmului se numesc V. Urtescu. Joc plin de vervă, un vocabular care-ți merge la inimă. O scenă

magnifică — cea în care tinărul sublocotenent galopează pe un cal alb prin lanul de porumb..." (Colesa Cureliuc — loc. Mărlieța Mică, jud. Suceava).

• ...Îl consider unul dintre cele mai frumoase filme despre război. Lăsînd la o parte faptele de arme, m-am oprit asupra poveștii de dragoste care m-a impresionat mai mult ca Love Story... Fără suspine, vise roze, fără „te iubesc" rostit din cinci în cinci minute (n.r.: era și greu în timpul, totuși, al unui război!) se alcătulește o tulburătoare iubire, valabilă oriunde și oriînd. Niciodată filmul nu cădea în melodramă; cea mai fascinantă declarație de dragoste pe care am auzit-o vreodată a fost acel „Du-te dracului!" rostită într-o mașină zgîlțită de ex-

plonii" (Lidia Cristina Nica — str. Parincea, nr. 2, bl. 5, sc. 2, ap. 50 București).

• „Acest film m-a emoționat pînă la lacrimi" — (Mihal Mardare — proiecționist la Cinema Vaslui)

• „Este cel mai bun film — mă refer la gen — din ultimii 40 de ani" (Ion Săvăulescu — str. Olteni 12, București)

• „Sînteți formidabili! Mi-ați făcut o surpriză nemaipomenită în nr. 8/86, deoarece tocmai vroiam să vă rog să publicați o fotografie cu interpretul locotenentului Horia Lazăr... Mi-a plăcut foarte mult cum a făcut față acest tinăr debutant, despre care am citit că este student la IATC, primului sau rol principal. Felicitări și lui Sergiu Nicolaescu pentru încrederea pe care i-a acordat-o". (Gabriela Rădulescu — Pitești)

• „...Un film excepțional... Un film care aduce în prim plan eroismul ostașilor români, dar care nu uită esențialul: dreptul tinerilor la viață și iubire. Dragostea dintre Silvia Marinescu și sublocotenentul Horia Lazăr o dovedește cu prisosință; o dragoste care se infiripă și crește printre tranșee, sub amenințarea crudă a morții" (Mirela Carla Chivu — str. N. Titulescu 4 A, bl. 36, sc. A, ap. 6, Găești).

• „Noi cei din linia întâi m-a captivat. Mărturisesc că la început m-am îndoit dacă George Alexandru va rămîne, din punctul de vedere al acțiunii, în rolul principal. Însă cel care m-a copleșit prin farmecul specific moldovenesc, prin stilul său incisiv a fost Valentin Urtescu... Ștefan Iordache mi s-a părut desăvîrșit în arta de a fi negativ — el fiind oricum, pentru mine, actorul preferat." (Alina Bădescu — bl. 21, sc. A, cartier Traian, Rimnicu-Vilcea)

• „...Știu că și revista dumneavoastră îl iubeste pe Sergiu Nicolaescu, ba chiar îl răsfăță, mă rog (asta nu vă va face să-mi nesocotiți scrisoarea), dar pe mine Noi cei din linia întâi nu m-a convins. Filmul e merituos, dar e o foarte utilă ilustrată a măreției noastre epopei naționale, un excelent material pentru studenții în materie și nu mi-a părut decît foarte vag a fi ceea ce noi, cinefilii, am numi un film artistic de război. În scenele de luptă, care, desigur, au și ele, forța lor „acustică", mesajul mi s-a părut pus, mai puțin sugerat, așa cum numai arta aparatului de filmat știe să sugereze... Sigur, nu mă apuc acum să-l contest pe Sergiu Nicolaescu, dar constat că nici Ringul și — repet — nici această Linia Întîi nu m-au convins. Filmul acesta îmi apare mai degrabă spectacular, vrîndu-se spectaculos. Și nu prea este — sau este într-o prea mică măsură — neizbutind să impresioneze, să mă emoționeze, să mă transporte cinematografic, cum se zice. Anda Onesa mărturisise că filmările au durat aproape 2 ani de zile, că filmul va rămîne de referință, dar mă întreb de ce mi-a lăsat impresia că e făcut în pripă, cu multă nerăbdare, nelăsînd spectatorul să mai și gîndească la ceea ce vede pe ecran, nu numai să vadă (sau să audă, că aici chiar nu te poți plînge...) Cu tot respectul și admirația pentru uriașa sa energie, i-aș aminti lui Sergiu Nicolaescu proverbul românesc: „Graba strică treaba" (Nina Crăciun — strada Viitorului 105, Alexandria)

• „Am văzut pînă acum, entuzias-



„...povestea de dragoste — interpretată de George Alexandru și Anda Onesa — m-a impresionat mai mult decât Love Story...” (Lidia Cristina Nica)

mate, de două ori acest film. Un film care l-a făcut pe un bătrinel de lângă noi, să-și ștergă lacrimile, nu credem că a urmărit numai „spectaculozitatea facilă a scenelor de luptă”, după expresia unui critic bucureștean; unui om care a trăit anii aceia — pe care noi nu-i aflăm decât din cărțile de istorie sau așa, stînd în scaunul sălii de cinema — nu credem că i s-au părut „excesiv de lungi” scenele de luptă... Un critic observa cu candoare că „un general comandant de divizie nu devine agent de circulație dirijînd personal traficul rutier”, am vrea să-i amintim că exact cu 42 de ani în urmă, undeva pe coasta Normandiei, nu un general ci doi au devenit „agenți de circulație”. Am vrea să spunem ceva care să nu sune nici copilăros nici oportunistic, îi mulțumim lui Sergiu Nicolaescu, îi mulțumim lui Titus Popovici, îi mulțumim lui George Alexandru, tuturor celor care au participat la realizarea filmului. Am ieșit din sala fericite, pline de emoție și de mindrie patriotică, o, nu, nu sînt doar cuvinte mari!” (Gh. Mariana — *str. Liviu Rebreanu, 6, bl. B1, sc. 9, ap. 381, București* și *Andrei Nicoleta — Șos. Pantelimon 256, bl. 53, sc. A, et. 6, ap. 33, București*)

• „Sincer vă spun că am intrat la film atrasă de numele lui Nicolaescu, Adrian Enescu — am ieșit însă puțin deziluzionată. Nu eram prea mulțumită. Exceptional însă, de-a dreptul excepțional, jocul lui Valentin Uritescu. Acest actor a făcut un personaj credibil pînă la lacrimi și îl felicit.”

(Ruxandra Constantinescu — *str. Camelliei 7, Ploiești*).

• „Nicolaescu ne-a emoționat din nou, ne-a șocat din nou, benefic... Totuși emoția mi-a fost substanțial diluată de unele vechi orientări cum ar fi: folosirea unor efecte tehnice pen-

luptă, deși s-au văzut pelicule în care războiul nu lipsea nici o clipă, fără atîta quantum de lupte interminabile... Dar toate acestea cedează în fața sentimentului de coplesitoare datorie față de acești oameni exemplari pe care i-ai cunoscut în timpul filmului.” (G. Podaru — *oficiul poștal 22, București post restant*).

• „Ce caraghios era sublocotenentul acela care venind pe front în prima linie, își ferea, cu atîta grijă, uniforma! Simpatice sublocotenentul Lazăr, cel ce pare a crede că tot ce zboară se mîncă, acest „Țafandache, Țafandache, da! uite ce-al dracului e!”, cum constatau soldații cei din pluton. Filmul m-a cucerit.” (Elena Șubert — *loc. Bozovici, jud. Caraș-Severin*).

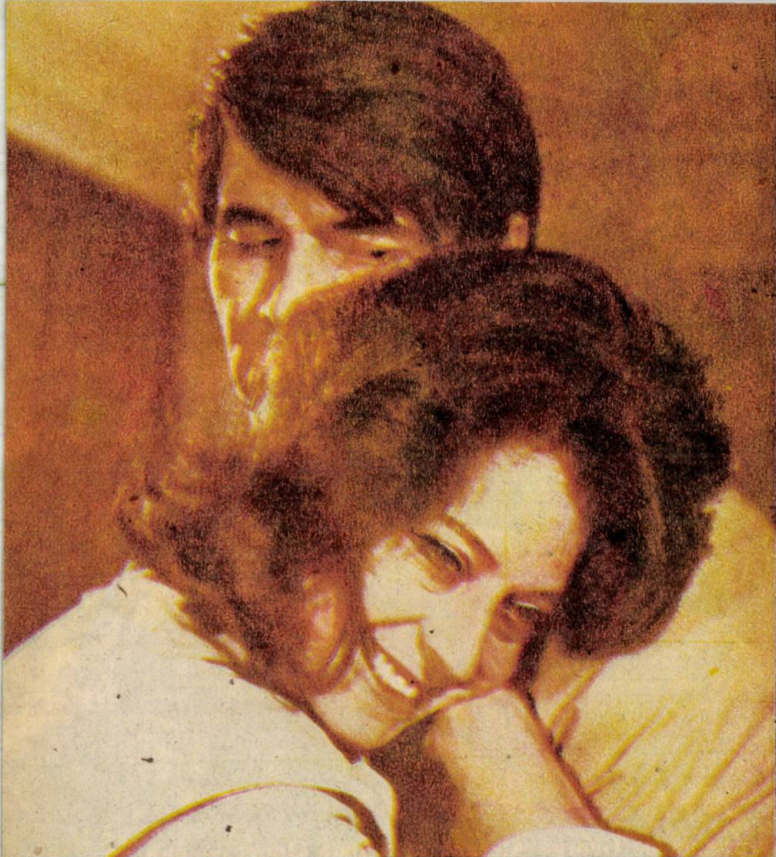
• „Cea mai frumoasă cronică — v-o spun sincer, mi-a mers la inimă — la Noi, cei din linia întâi a fost semnată de Mircea Alexandrescu”. (N. Căzărovski — *str. Vasile Roaită, bl. 3, sc. A, ap. 7, Bacău*)

• „Noi, cei din linia întâi se află în prima linie a anului cinematografic 1986, o spun plin de mulțumire. Noi, cei de azi, nu mai dorim acel iad al războiului, nicăieri pe mapamond. Doar demenții mai doresc așa ceva, prăpăd și omor în popor. Ne mindrim cu vitejia neamului românesc, dar mai bine n-am mai fi avut parte de acele timpuri vitrege, ci să ne fi mindrit doar că știm a face binele, căci a face bine ne stă în fire din moși strămoși.” (Pavel Răduțeanu — *Ferghele loc. Clubanțu Clujului, jud. Cluj*)

Cel mai mare număr de scrisori, cele mai multe elogii pentru un film românesc în 1986: „Noi, cei din linia întâi...”

tru un așa-zis plus de poezie — pentru ce plătuiți mamei și... al copilului la o întîlnire care, după cîteva secunde, între fecior și tată, se face atît de coplesitor de omenesc, sărutul minii valorînd aici cît o împarație...? Apoi supercinematografismul, înclinația spre superproducție, uriașul consum de materiale pentru atmosfera de

Paginile toamnă a



Gina Patrichi și George Motoi — „doi actori față de care iubirea publicului nu s-a dovedit niciodată trecătoare”. (Marin Postață)

Există debutanți și în „Cinema”:
„Vă scriu pentru prima oară”...
„Iertați-mi timiditatea...”
„Iertați-mi îndrăzneala...”
Ne sînt cu atît mai dragi
cu cît tocmai ei ridică
probleme dintre cele mai acute
ale filmului românesc

Simplificări și explicațioanerie

• ...Dacă filmele istorice și cele care au la bază un roman, o nuvelă, filme care se autointitulează ecranizări (o altă problemă interesantă) sînt cum sînt, în schimb filmele ale căror subiecte vin din întâmplările și problemele vieții de toate zilele ale contemporanilor noștri, îmi pot permite să o spun că sînt, majoritatea, sub nivelul dorit. Ceea ce le lipsește acestor filme este în primul rînd, ritmul; sînt multe secvențe de prisos trase ca să acopere cele 90 de minute de proiecție. Această deficiență pornește de la

lipsa de bogăție a subiectului. Scenariul se bazează în general pe o schemă de tipul: tînar (absolvent sau nu) vine în producție cu idei de prin cărți care nu corespund cu ideile celor cu experiență; de aici își trage in-triga filmul. Mai apar și „probleme de inimă” care de obicei se sfîrșesc cu o nuntă ca în povești. Mai toată lumea se însoară și se mărită. Mai lipsește ca să ni se spună în final: „Și așa au trăit mulți ani fericiți, dacă n-au murit, mai trăiesc și acum”. Cine are timp să se entuziasmeze la astfel de filme? Eu aș face din mai multe filme de acest gen, unul singur. Vă spun sincer, mă doare sufletul cînd văd asemenea încercări stîngace de a face film. Fil-

mele noastre de actualitate uită omul uită framintările interioare. Oare acei oameni prea minunați, prezenți în unele filme românești, nu au probleme de conștiință? De ce se simplifică la maximum personalitatea unui om? Ceva și mai ciudat, eroii noștri nu au amintiri. Pe mine mă ajung destul de des și cele plăcute și cele mai puțin plăcute. O să-mi spuneți că un om care are în spate răspunderea unui mare combinat sau doar a unei secții, nu are timp de amintiri? Ba da. Nu sîntem roboți! Pacat că nu au talent literar oamenii aceia, ce scenarii frumoase ar mai scrie! Cred că dacă filmele noastre de actualitate ar aluneca așa, puțin, spre partea psihologică ar avea enorm de ciștigat. Filmul românesc mai suferă de o boală gravă — explicațioanerie, adică preferă cuvinte în plus în locul unor imagini sugestive”. (Cezarela Iuliana Bujor — str. Tudor Vladimirescu nr. 31, loc. Voluntari, sectorul agricol Ilfov).

De ce atît de puține ecranizări?

„Este prima dată cînd scriu revistei și cu atît mai mult „Almanahului Cinema”. Să vă prezint deocamdată topul meu pe anul 1986. Cel mai bun film: **Promisiuni**, cel mai bun film de dragoste: **Sper să ne mai vedem** (desi love story-ul propriu zis e destul de vag conturat și se lasă înțeles că adevăratul „love story” începe tocmai acolo unde filmul se sfîrșește...) Topul feminin: 1. Maria Ploae (**Promisiuni**), 2. Ecaterina Nazare (**Clipa de răgaz**) 3. Ioana Crăciunescu (**Promisiuni**). Topul masculin: 1. Ion Caramitru (**Promisiuni**); 2. Ștefan Iordache (**Clipa de răgaz** — deși n-a mai avut un rol pe măsura lui de la „Glissando” încoace...) 3. Mircea Diaconu (**Promisiuni**). Un top al regizorilor de film pe anul 1986 nu pot întocmi, din simplul motiv că am unul valabil pentru cîțiva ani în urmă și destul în perspectivă: Mircea Daneliuc, Dan Pița...

Eu cred că am putea avea o cinematografie puternică mai ales prin ecranizarea unor romane și nuvele din operele marilor clasici. Spun asta după ce am făcut un bilanț destul de trist: în ultimii trei ani nu avem decît două ecranizări — **Adela și Intunerare**. Probabil că mai sînt și altele în curs de turnare, dar pînă vor apărea pe ecrane, vom avea raportul de două ecranizări la patru ani. Ca să nu mai vorbesc de faptul că avem actori care merită roluri scrise special pentru ei, Valeria Seciu, Carmen Galin — de cînd n-am mai văzut-o... — sau Marcel Iureș, Gheorghe Visu. Dar toți actorii tineri buni și foarte buni parcă au fost uitați, în primul rînd de public, în favoarea lui Adrian Păduraru care — iertat să-mi fie! — nu posedă, după

debutanților sau o altă bobocilor

părea mea, decât atunci fotogenice..." (Ela Ghițeanu - str. Gheorghe Dimitrov 22, bl. 58, ap. 69, Ploiești).

Prestigiul muncii

Deși din 1979 citesc toate publicațiile Cinema, nu v-am scris pînă acum. Sint Lascu Tana, am 18 ani, sint studentă la arhitectură, cred în prietenie și în dragoste. De ce v-a scriu toate acestea? Nu știu. Eu, de fapt, vreau să vă scriu despre **Declarație de dragoste**. Deși filmul a avut premiera mai demult, nu l-am văzut decât în vara asta, dădusem eliminările, mai aveam matematica și, între două examene l-am văzut. E un film frumos și faptul că are „happy end” nu-i scade cu nimic din merite. Mi-a plăcut mult pentru că toate scenele sint din viață. Am terminat liceul „Gheorghe Lazăr” și acel „haideți, că diseară e reuniune la Lazăr” m-a topit, pur și simplu. Pe Socrate l-am întîlnit și eu, în clasa a XII-a. Formidabil! De la Socrate al meu am înțeles că fericirea nu trebuie să o „nime-rești”, cum scrie Cristian Crisbășan în „Almanahul Cinema '86”. Am învățat de la Socrate al meu că pentru a fi fericit în dragoste, trebuie să cauți și să te lași găsit. Și pe Isoscel am întîlnit-o în viața mea de elev, dar eu nu l-am putut acorda circumstanțe aten-uante, cum îi acordă Tamara eroinei sale. Deh! **Declarație de dragoste** e un film care a plăcut și place însă nu numai celor de 18 ani. Nu pot să nu vă spun că tatăl meu, care e medic și are 53 de ani, a văzut filmul înaintea mea și mi-a zis: „să te duci să-l vezi, e splendid!” Aș vrea să vă mai scriu ceva, despre ce n-am găsit în nici o scrisoare: Ioana și Alexandru nu sint „cea mai” și „cel mai” pentru că sint frumoși, ci pentru că există în ei o deosebită capacitate de a iubi și nu numai atît, există în ei o deosebită dragoste de muncă. Acest film a făcut să-mi întăresc o mai veche părere: munca îl susține pe om. Să ne gîndim că Ioana, deși cu probleme în familie și dragoste, reușește să ia examenul la medicină; iar singura soluție adoptată de Alexandru într-o situație critică este plecarea pe șantier. Fără acest punct al scenariului, cred că filmul ar fi pierdut mult din profunzime. Șantierul este pentru Alexandru singurul loc care, în acele momente grele, îl ajută să-și recapete încrederea în sine, îl face să-și simtă utilitatea, oferindu-i posibilitatea de a se manifesta cu toată personalitatea lui... Cît despre filme în care eroii se chinuie, caută fericirea fără să o „nime-rească”, ajungînd la lucruri triste în final, l-aș recomanda lui Cristian de la liceul „Tonitza” să vadă **Splendoare în iarbă**, un film cîmpit de frumos, cu Warren Beatty și Nathalie Wood... (Tana Lascu - str. Vlădeasa nr. 11, București)



„Tata a văzut Declarație de dragoste înaintea mea și mi-a zis: du-te să-l vezi, e splendid!” (Tana Lascu)

Tenacitatea idealului

„Stimați prieteni (dacă îmi permiteți să vă numesc cum doresc eu să vă fiu) astăzi mi-am învins timiditatea și m-am decis să vă scriu. Sint elevă a liceului de științe naturale din municipiul Cluj-Napoca, profilul chimie-fizică, mă numesc Bianca. Sint o fire timidă și aș dori să luai în serios scrisoarea mea... Chiar dacă la vîrsta mea am avut parte deja de multe greutăți, și aceasta numai datorită faptului că am luptat pentru a le birui, iubesc foarte mult viața, dar nu oricare viață, ci numai aceea în care visurile pot fi realizate. M-am hotărît să vă scriu din cauza **Declarației de dragoste**, un film care m-a impresionat adînc. Acolo se descrie o iubire ideală capabilă să învingă obstacolele vieții, dacă există un profund atașament între cei care se iubesc. În urma vizionării acestui film, am învățat că trebuie să lupt cu toate forțele pentru ca idealul meu să se împlinească. Idealul meu este acela de a deveni medic. După părerea mea, această meserie este cea mai folositoare omului. Acest film mi-a redat din plin încrederea în viață. Eu așa cred că se împlinește un ideal: luptînd tu însuși, nu lăsînd pe alții să lupte pentru tine — scriu aceasta pentru că am și eu o viață familială asemănătoare cu a Ioanei”. (Bianca Suărășan - str. Donath, bl. 15, sc. D, et. 3, ap. 55, Cluj Napoca).

Fraze prea lungi, replici inautentice

„Tinerii mai vor filme și pentru tineri, mai multe, mai realiste, cu dialoguri mai convingătoare, poate mai puțin poetice, dar în mod sigur adevărate. Firește că nu este neapărat nevoie să introduci, citez, „înjurături de șapte etaje betonate” pentru ca dialogul să fie realist. (Trebuie să mă întrerup, încep filmul **Străinul**, la televizor). Îmi continui ideea: unele fraze prea lungi, prea poetice, repet, fac în așa fel încît replicile să piardă din autenticitate. Sint adesea această notă falsă și nu mă bucur. Și — lucru, cred eu, și mai trist — sint unii actori care recită chiar fraze normale. Parcă ar citi uitînd cu desăvîrșire de intonație, uneori chiar și de virgulele obligatorii din text, etc. Iar cînd își aduc aminte de asta, uită de altele. Emoția, lipsa, lipsa de valoare, lipsa de experiență își spun, probabil, cuvîntul. Cred că ar trebui întărit — dacă se poate spune așa — conflictul din filmele românești. Am impresia că regi-zorii români se tem de un fel de demitizare al lui Mihai Eminescu sau pur și simplu nu le-a trecut prin cap să realizeze un film despre Mihai Eminescu. Nu neapărat un film despre toată viața lui, dar un film care să fie despre el. Și o zi, și o singură zi din viața lui poate constitui un film.” (A.R. — București)



Neuitatul nostru Amza Pellea, acel nea Mărin care a format afitura „gustul pentru adevărata comedie” (Mihaela Zaharescu)

Filme pe măsura talentului actorilor tineri

„Avem într-adevăr câteva filme despre care uneori îmi spun că se poate

crede în cinematografia noastră. Mi-au plăcut **Adela, Ciuleandra, Declarație de dragoste, Buletin de București**, — acestea din filmele mai noi... Dar, să nu fie cu supărare, avem și filme „ne-bune”, fără nici o logică, sau dacă aveau o temă bună nu erau bine regizate sau acompaniamentul muzical era oribil. Deci trebuie să recunoaștem că în orice pădure sînt și uscături. Totuși avem actori buni, de elită, care, după părerea mea, ar trebui să joace numai în filme bune. Tinerii actori ai țării sînt tot atît de buni ca și cei renumiți, unii chiar mai talentați... Dacă am avea și filme pe măsura talentului lor...” (Nadina Laura Balog — str. Nicolae Bălcescu 8, bl. 8, sc. E, ap. 82, Tîrgu Mureș).

Gustul bun pentru adevărata comedie

„De mult timp plănuiam să trimit o scrisoare revistei „Cinema”. Sînt o mare iubitoare de comedii și numărul relativ redus de asemenea producții pe ecrane mă întristează. Dintre creațiile românești de gen aș menționa **Buletin de București** care, după părerea mea, este o foarte reușită comedie de situații. Din păcate, urmarea, **Căsătorie cu repetiție**, nu este la un nivel mai ridicat (așa cum cred că ar fi fost firesc), dar nu atinge nici măcar valoarea precedentului. Apariția lui Radu Gheorghe aduce ceva nou, însă nu salvează. Se simte lipsa unor comedii autohtone în adevăratul sens al cuvîntului. E de dorit mai multă îndrăzneală în abordarea subiectelor, mai multă inventivitate în găsirea momentelor comice. Românii au fost întotdeauna un popor vesel. Copiilor, tinerilor să le formăm gustul pentru adevărata comedie. Să nu-i mai auzim amuzîndu-se la glume răsuflete sau, ceea ce este mai grav, la filme care nu au nimic comic în ele.” (Mihaela Zaharescu — str. Valea Ialomiței 2 A, bl. 417 D, ap. 53, București).



Anca Nicola în **Ciuleandra**, „unul din filmele care te fac să crezi în cinematografia noastră” (Nadina Laura Balog)

„Avem actori tineri (aici, **Ioana Paulescu** în **Întunecare**) al căror talent cere filme pe măsura înzestrării lor” (aceeași corespondentă, Nadina Laura Balog)

